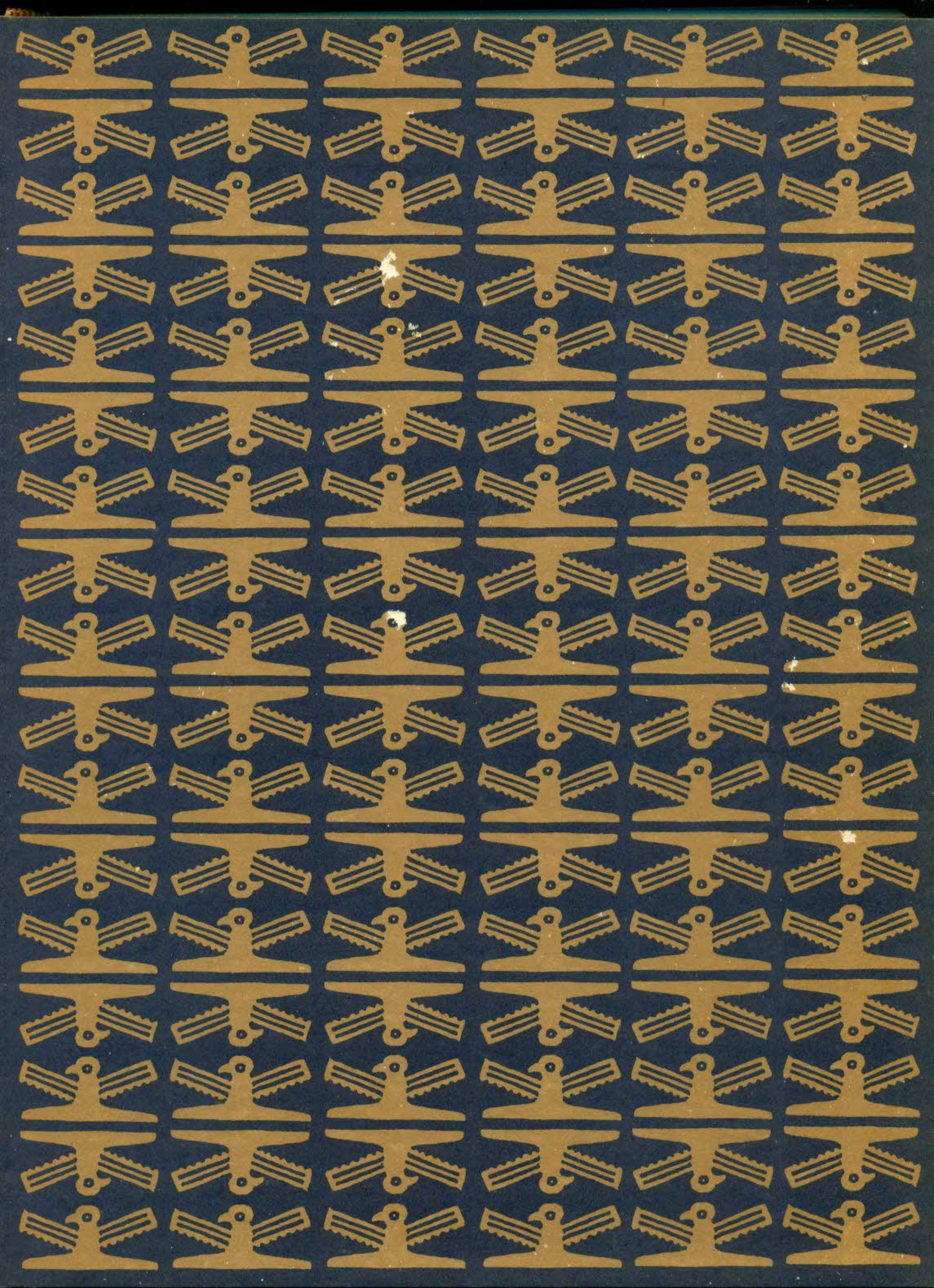
GRAN ENCICLOPEDIA DE COLOMBIA

CIRCULO DE LECTORES



GRAN ENCICLOPEDIA DE COLOMBIA





Plan de la Obra

1. Historia*
2. Historia**
3. Geografía
4. Literatura
5. Cultura
6. Arte
7. Instituciones
8. Economía
9. Biografías*
10. Biografías**
11. Cronología e Indices

Consejo Editorial

GRAN ENCICLOPEDIA DE COLOMBIA

TEMATICA

6
Arte

Director Académico
Darío Jaramillo Agudelo

CIRCULO DE LECTORES

Dirección de Proyecto
Fernando Wills Franco

Edición y Coordinación
Camilo Calderón Schrader

Gerencia de Realización
Daniel Enrique Calderón Schrader

Realización
Cordillera Editores Ltda.
Carrera 13 Nº 13-24, Bogotá

Editor Asistente
Patricia Torres Londoño

Investigación Gráfica
María Clara Martínez Rivera

Revisión de Pruebas
Gino Luque Cavallazzi

Diseño
Alvaro Garrido

Fotografía
Ernesto Monsalve Pino

Producción
Dieter Bortfeldt
Mario Bertieri

Fotocomposición y Artes
Grupo Editorial 87 Ltda.
Jacqueline Prada
Gloria Isabel Porras

Fotolitos
ABC Scanner
Photo Scanner
Punto Scanner

Impresión y encuadernación
Printer Colombiana, S.A.
Santafé de Bogotá, 1993

Impreso en Colombia

ISBN 958-28-0035-5 (Volumen 6)
ISBN 958-28-0294-4 (Colección Completa)

Agradecimientos
Fundación para la Conservación y Restauración
del Patrimonio Cultural Colombiano,
del Banco de la República

Germán Rubiano Caballero, Profesor Asociado,
Universidad Nacional de Colombia

Colaboradores

Luis Alberto Álvarez Córdoba

Medellín, 1945. Miembro de la Comunidad Claretiana. Estudios de Filosofía, Seminario Claretiano de Zipaquirá; Teología, Universidad Lateranense de Roma y Universidad de Würzburg; Trabajo Social, Hochschule für Sozialarbeit de Frankfurt. Profesor de cine, Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Pontificia Bolivariana, y Facultad de Comunicación Social, Universidad de Antioquia. Cursos de apreciación cinematográfica e historia del cine, Cámara de Comercio de Medellín, Centro Colombo Americano, Instituto Goethe y Academia Cultural Yuruparí. Columnista cinematográfico, *El Colombiano*. Programas sobre cine y música, Radio Bolivariana y HJCM Cultural FM. Programa *Cineclub*, canales Teleantioquia y Veracruz TV Cable. Premios de crítica cinematográfica de Focine, y "Hernando Salcedo Silva" de Cali. Premio Mundo de Oro de la Cultura, *El Mundo*. Jurado, Festivales de Cine de Cartagena, Bogotá y Río de Janeiro. Invitado, Festivales de Berlín, Hof, San Sebastián y Filmex (Los Angeles). Jefe de Redacción, revista *Kinetoscopio*. Ha publicado artículos en: *Gaceta*, *Cuadro*, *Cine*, *Cinemateca*, *Enfoque* (Chile), *Boletín Cultural y Bibliográfico*, *Film Guide* (Inglaterra) y *Filmjahrbuch* (Alemania). Autor de: *Páginas de cine*, 2 Vols., Medellín, Universidad de Antioquia, 1988 y 1992; "El cine desde finales de los años cincuenta hasta hoy", en: *Historia de Antioquia*, Medellín, Suramericana, 1988; "Historia del cine colombiano", en: *Nueva Historia de Colombia*, Bogotá, Planeta, 1989; "El cine en la última década del siglo XX, imágenes colombianas", en: *Colombia hoy*, 14ª ed., Bogotá, Siglo XXI, 1991. Realizador de las películas *El niño invisible* y *Arme Welt reiche Welt* para la cadena ARD de Alemania. En este volumen: "Cine colombiano: mudo y parlante".

Egberto Bermúdez Cujar

Bogotá, 1954. Musicólogo, King's College, Universidad de Londres. Profesor Asociado e Investigador, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia. Colaborador, proyectos de investigación de la Sección de Música del Banco de la República. Miembro del equipo de trabajo de la Expedición Humana, Universidad Javeriana. Ha efectuado numerosas publicaciones sobre instrumentos musicales, música indígena y tradicional colombiana e historia de la música en Colombia y América Latina. Autor de: *Los instrumentos musicales en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional, 1985; *Colección de instrumentos musicales "José I. Perdomo E."*, Bogotá, Banco de la República, 1986; *Antología de música religiosa: siglos XVI-XVIII*, Bogotá, Banco de la República- Presidencia de la República, 1988; *Serie compositores colombianos*, cinco cassettes con fascículos, Bogotá, Banco de la República, 1989. En este volumen: "Música: la tradición indígena y el aporte colonial".

Ronald J. Duncan

Mansfield (Ohio), 1941. Ph.D. en Antropología Cultural, con *minors* en Arqueología y Estudios Latinoamericanos, Indiana University, Bloomington. Vicerrector de Asuntos Académicos, Universidad Interamericana, San Germán, Puerto Rico (1975-1980). Asistente del Presidente para la Planeación y el Desarrollo Académicos, Universidad del Sagrado Corazón, San Juan, Puerto Rico (1980-1983). Profesor Visitante de Arte y de Antropología, Universidades Nacional y de los Andes (1983-1990). Premio Fulbright-Hays Senior Lecturer, Washington (1983). Antropólogo Investigador en Comunicación Visual, Instituto Colombiano de Antropología e International Development Research Centre of Canada, Bogotá (1972-1975). Antropólogo Investigador, Mabee-Gerrer Museum of Art, St. Gregory's College, Shawnee, Oklahoma (1990-). Ha publicado artículos en: *Imagen* (San Juan), *Arte en Colombia, América Negra*. Autor de: *Technical Manual for Social Research*, San Juan, Universidad Interamericana, 1980; *Social Research in Puerto Rico* (Ed.), San Juan, Universidad Interamericana, 1981; "Anthropology", en: David William Foster (Ed.), *Sourcebook of Hispanic Culture in The United States*, Chicago, American Library Association, 1982; "Colombia's Living Ceramics Tradition", *Craft International*, Nueva York, 1984; "Trabajo infantil en la producción de cerámica popular: el caso de La Chamba", en: *Trabajo infantil y educación en Colombia*, Bogotá, Universidad Javeriana, 1985; "Cerámica en Colombia: 1500-1900", en: *La tradición cerámica en Colombia*, Centro Colombo Americano, 1985; "El reto de la cerámica", en: *Cerámica contemporánea en Colombia*, Centro Colombo Americano, 1986; "Arte precolombino como iconografía", en: *Arqueología. V Congreso Nacional de Antropología*, Bogotá, ICFES, 1989; "Arte precolombino y diseño en la cerámica Nariño", en: *Cultura Nariño*, Bogotá, Fondo de Promoción de la Cultura Banco Popular, 1991; *"Colombian Folk Ceramics: History, Symbolic Values, and Change in Ráquira and La Chamba"* (próxima publicación). En este volumen: "Arte precolombino-Estética".

Ellie Anne Duque Hayman

Medellín, 1950. Musicóloga, Universidades de Indiana y California. Profesora Asociada e Investigadora, Instituto de Investigaciones Estéticas, y Directora de la carrera de Música, Universidad Nacional de Colombia. Colaboradora, Sección de Música del Banco de la República, Orquesta Filarmónica y Camarín del Carmen. Ha realizado numerosas publicaciones sobre música y compositores colombianos y sobre diferentes períodos de la historia de la música en Colombia. Autora de: *José Cascante*, Bogotá, Imprenta Distrital, 1973; *Guillermo Uribe Holguín y sus "300 trozos en el sentimiento popular"*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980; *Jesús Pinzón Urrea*, Colección Escala/IIE 12, Bogotá, Universidad Nacional-Escala, 1986. En este volumen: "La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX".

Ana María Escallón Emiliani

Bogotá, 1954. Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (1977). Master en Estudios Latinoamericanos, Georgetown University, Washington (1981). Master en Historia, Princeton University, Nueva York (1982). Profesora de Historia del Arte de América Latina, de Crítica de Arte y de Nuevos Medios, Departamento de Arte y Textiles, Universidad de los Andes (1985-). Investigadora y asistente de Marta Traba en el proyecto de reestructuración del Museo de Arte Moderno de América Latina, OEA, Washington D.C. (1980-1983). Asistente de Bernardo Hoyos en los programas *Esta es su vida* y *Libros y lectores* (1984-1988). Comentarista de arte en los programas de televisión *Gaceta* (1985-1987) y *Momento Cultural* (1990-). Editora, *La Prensa* (1988-1992). Columna "Arte de hoy", *El Espectador* (1984-). Colaboradora, revistas *Credencial* (Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar por mejor entrevista, 1989), *Arte en Colombia*, *Lecturas Dominicales* y *Cromos*. Curadora de numerosas exposiciones para la Biblioteca Luis Angel Arango, el Museo de Arte Religioso y el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Autora de: *Gonzalo Endara Crow: una narrativa sin tiempo*, Bogotá, Villegas Editores, 1987; "Manuel Hernández: el lenguaje del silencio", en: *Manuel Hernández. Signo y abstracción*, Bogotá, Davivienda, 1988; "Antonio Roda: historia de un desconocido que llevamos por dentro", en: *Roda*, Bogotá, Seguros Bolívar, 1988; "Gonzalo Ariza: biógrafo de la naturaleza" y "El relator de los sentidos", en: *Gonzalo Ariza*, Bogotá, Ediciones Alfred Wild,

1989; "El hábito de amar", en: *Amores y amantes*, Bogotá, Tercer Mundo, 1990; "Fernando de Szyslo: el caminante de la noche", en: *Fernando de Szyslo*, Bogotá, Ediciones Alfred Wild, 1991; *Fernando Botero: yo inventé la pintura*, Bogotá, Propal, 1991; "Iconos de modernidad", en: *Botero: La Corrida*, Biblioteca Luis Angel Arango, febrero-abril 1993, Bogotá, Banco de la República, 1993. En este volumen: "Las artes plásticas en el siglo XX: los ojos se despiertan".

JULIÁN ESTRADA OCHOA

Bogotá, 1951. Estudios de Administración Hotelera, Institut Emile Gryson, Ecole Provinciale des Industries Alimentaires et du Tourisme, Bruselas (1969-1973). Antropólogo, Universidad de Antioquia (1975-1981). Profesor de Antropología de la Alimentación, Escuela de Nutrición y Dietética, Universidad de Antioquia (1985-1986). Asesor gastronómico, revista *Mundo Cocina* (1985-1987). Crónicas y columna sobre alimentación y cocina, *El Mundo* (1987-1989). Ha publicado artículos en: *Bebidas y Manjares*, *Lámpara* y *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Autor de la Separata Especial de Gastronomía, revista *Semana* (marzo, 1988). Autor de: "La cocina antioqueña", en: *Historia de Antioquia*, Medellín, Suramericana, 1988. En este volumen: "Gastronomía colombiana".

MARTA FAJARDO DE RUEDA

Bogotá, 1944. Licenciada en Filosofía y Letras con especialización en Historia, Universidad Nacional de Colombia (1965-1968). Candidata al Doctorado en Historia, Universidad de Chile (1969). Estudios de Música, Conservatorio Nacional de Música, Universidad Nacional. Beca de Investigador, Ministerio de Relaciones de España (1984). Profesora de Ciencias Sociales, Historia de Colombia, Historia Latinoamericana, Historia de la Cultura, Historia del Arte e Historia del Arte Colombiano, Universidades Nacional, de los Andes, de La Salle, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional y Escuela de Restauración del Instituto Colombiano de Cultura. Directora, Seminario de Arte Colombiano del siglo XIX (1981-1984) y de Arte Colonial (1989-), Universidad Nacional. Profesora Asociada, Universidad Nacional (1987-). Coordinadora del Departamento de Historia (1980-1981), Directora de la carrera de Ciencias Sociales (1981-1983) y Directora del Museo de Arte (1983-1984), Universidad Nacional. Miembro de la Junta Directiva, Museo de Arte Religioso, Banco de la República (1986-1988). Asesora, Centro Nacional de Restauración (1986-1989). Curadora e investigadora de numerosas exposiciones para el Fondo Cultural Cafetero, la Universidad Nacional, el Banco Popular y el Museo de Arte Religioso. Investigación histórica y codirección del documental *Viva Bolívar*, Universidad Nacional, 1982. Hallazgo, identificación y publicación de las láminas de hongos pintados por Francisco Javier Matís para *Hongos, algas y líquenes* de la serie *La flora de la Real Expedición Botánica*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1985. Ha publicado artículos en: *Anuario de Historia Social y de la Cultura*, *Gaceta*, *Arte*, *Lámpara*, *Revista de Extensión Cultural* y *Revista de la Universidad Nacional*. Autora de: "El arte popular en la Independencia", en: *Historia de Colombia*, Bogotá, Salvat, 1986. Coautora de *La imagen de Colombia en el exterior*, Ministerio de Relaciones Exteriores, Universidad Nacional, 1983. En este volumen: "El arte neogranadino del período colonial".

NINA S. DE FRIEDEMANN

Bogotá, 1935. Antropóloga, Instituto Colombiano de Antropología, Hunter College y Universidad de California. Profesora, Universidades Nacional de Colombia, Javeriana e Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas. Profesora Visitante, Universidad de Georgia y Universidad de Alabama. Asociada permanente de Investigación de Cambios Sociales, Universidad de Emory, Atlanta. Beca Fulbright-Hays como profesora visitante en los Estados Unidos. Nominada en 1987 por Colombia al Premio Interamericano Gabriela Mistral (OEA). Actualmente es miembro de la Expedición Humana de la Universidad Javeriana e investigadora principal del programa "Perfiles etnogenéticos del habitante negro del litoral Pacífico colombiano". Editora, revista *América Negra*, Expedición Humana, Universidad Javeriana (1991-). Ha publicado artículos en: *Divulgaciones Etnológicas*, *Revista Cultural de Barranquilla*, *Lámpara*, *Revista Interamericana* (Puerto Rico), *Craft Horizons* (Nueva York), *Olas* y *Revista Colombiana de Antropología*. Autora de: *Indigenismo y aniquilamiento de indígenas en Colombia* (Ed.), Bogotá, Universidad Nacional, 1974; 2ª ed.: 1983; *Minería del oro y descendencia: litoral Pacífico*, Bogotá, Universidad Nacional, 1974; "Mitos del litoral Pacífico", en: María Mercedes Carranza (Ed.), *Estravagario*, Bogotá, Colcultura, 1975; *Tierra, tradición y poder en Colombia* (Ed.), Bogotá, Colcultura, 1976; "The feast of the indian in Quibdó", en: Elías Sevilla Casas (Ed.), *Western Expansion and Indigenous Peoples*, La Haya, Mouton Publishers, 1977; con Jaime Arocha, *Bibliografía anotada y directorio de antropólogos colombianos* (dirección e introducción), Bogotá, Sociedad Antropológica de Colombia, 1979; *Ma Ngombe: guerreros y ganaderos en Palenque*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1979; 2ª ed.: 1987; con Jaime Arocha, *Herederos del jaguar y la anaconda*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1982; con Carlos Patiño Roselli, *Lengua y sociedad en el palenque de San Basilio*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1983; con Jaime Arocha, *Un siglo de investigación social. Antropología en Colombia* (Eds.), Bogotá, Etno, 1984; *Carnaval de Barranquilla*, Bogotá, La Rosa, 1985; "Troncos among black miners in Colombia", en: *Miners and mining in the Americas*, Manchester, Manchester University Press, 1985; con Jaime Arocha, *De sol a sol*, Bogotá, Planeta, 1986; *Cabildos negros: refugios de africanía en Colombia*, Caracas, Montalbán, 1988; "Etnicidad, etnia y transacciones étnicas en el horizonte de cultura negra colombiana", en: *Memorias. Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas*, Bogotá, Unesco-Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas, 1989; "Religión y tradición oral en San Andrés y Providencia", en: Isabel Clemente (Ed.), *San Andrés y Providencia: tradiciones culturales y coyuntura política*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 1989; *Criele Criele son. Del Pacífico negro*, Bogotá, Planeta, 1989; "Antropología en Colombia: después de la conmoción", en: George Zarur (Ed.), *A Antropologia na America Latina*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1990; *Negros en Colombia: identidad e invisibilidad*, Barcelona, Unesco, 1990; con Alfredo Vanín, *Chocó: magia y leyenda*, Bogotá, Eternit, 1991; *Las Américas Africanas: los caminos del retorno*, París, Unesco, 1992; *Presencia africana en Colombia*, México, Conaculta, en prensa; con Mónica Espinosa Arango, "La mujer negra en la historia de Colombia", en: *Las mujeres en la historia de Colombia*, Bogotá, Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, próxima publicación. Filmografía: *La fiesta del indio en Quibdó* (1972), *Villarrica* (1974), *Guelmambí: a river of gold* (1974), *Congos: ritual guerrero en el Carnaval de Barranquilla* (1975). En este volumen: "Arte étnico".

BEATRIZ GONZÁLEZ ARANDA

Bucaramanga, 1938. Pintora y Crítica de Arte. Maestra en Bellas Artes, Universidad de los Andes (1959-1962). Curso de Grabado, Academia Van Beeldende Kunsten de Rotterdam. Fundadora de la Escuela de Guías del Museo de Arte Moderno (1978-1984). Exposiciones individuales desde 1964. Ha participado en el Salón Anual de Artistas Colombianos en 1964, 1965 (Segundo Premio Especial), 1967 (Segundo Premio de Adquisición Propal), 1970, 1975, 1976, 1986, 1987, 1989, 1990 (Mención extraordinaria). Su obra se puede ver en el Museo Nacional, Museos de Arte Moderno de Bogotá, La Tertulia de Cali, Medellín y Bucaramanga y Museo de Arte de la Universidad Nacional. Curadora de numerosas exposiciones para la Biblioteca Luis Angel Arango y las sedes culturales del Banco de la República, el Museo de Arte Moderno de Bogotá y el Museo de Arte Religioso. Autora de: *Ramón Torres Méndez, entre lo pintoresco y la picaresca*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1985; *Roberto Páramo, pintor de la sabana*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1986; *José Gabriel Tatis, un pintor comprometido*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1987; *Fídolo Alfonso González Camargo*, Bogotá, Ediciones Escala-Centro de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional,

1987. Sobre su obra plástica: Carolina Ponce de León y otros, *Beatriz González, una pintora de provincia*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1988. En este volumen: "Las artes plásticas en el siglo XIX".

Darío Jaramillo Agudelo

Santa Rosa de Osos (Antioquia), 1947. Abogado y Economista, Universidad Javeriana. Subgerente Cultural, Banco de la República (1985-). Miembro de los consejos de redacción de la revista *Golpe de Dados* y de la Colección Bibliográfica Simón y Lola Guberek. Director, *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Autor de: *Historias* (poesía), 1974; *La nueva historia de Colombia* (Comp.), 1976; *Tratado de retórica* (Premio Nacional de Poesía 1977), 1978; *La muerte de Alec* (novela), Bogotá, Plaza y Janés, 1983; *Sentimentario, Antología de poesía erótica y amorosa colombiana* (Comp.), Bogotá, Oveja Negra, 1985; 2ª ed.: 1987; *Poemas de amor*, Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek, 1986; 4ª ed.: Bogotá, El Ancora, 1990; 5ª ed.: 1992; *77 poemas*, Bogotá, Universidad Nacional, 1987; *Antología de lecturas amenas* (Comp.), Bogotá, La Rosa, 1988; *Guía para viajeros* (ficción), Bogotá, Planeta, 1991; *Antología poética*, Caracas, Monte Avila, 1992; *Cuanto silencio debajo de esta luna* (antología), México, UNAM, 1992; *Poemáquinas, Antología de iniciación a la poesía* (Comp.), Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1992. Director Académico de los volúmenes de Cultura y Arte de esta *Gran Enciclopedia de Colombia*.

Myriam Jimeno Santoyo

Bogotá, 1948. Antropóloga, Universidad de los Andes (1971). Profesora Asociada (1973-) y Directora (1984-1985) del Departamento de Antropología, Decana de la Facultad de Ciencias Humanas (1985-1987), Vicerrectora Académica (1987-1988), Vicerrectora General (1988), Rectora Encargada (1988), Universidad Nacional de Colombia. Presidente, Sociedad Antropológica de Colombia (1986-1988). Directora, Instituto Colombiano de Antropología (1988-1990). Asesora e Investigadora, División de Colonizaciones, Instituto Colombiano para la Reforma Agraria (1971-1974). Investigadora, Centro de Investigaciones para el Desarrollo, Universidad Nacional (1974-1979). Coordinadora de equipos de investigación, Proyecto Holanda-Colombia del Ministerio de Educación (1979), PAN-DRI (1984) e HIMAT (1984). Coordinadora, Oficina de Proyectos Especiales, Secretaría de Integración Popular de la Presidencia de la República (1981-1982). Delegada del Gobierno Colombiano a la Reunión de Evaluación y Consulta, Proyecto Regional Latinoamericano de Juventud, PNUD-VNU, San José de Costa Rica (1981). Presidente Delegación Colombiana, I Reunión de la Comisión Negociadora del Organismo Latinoamericano de la Juventud, Caracas (1982); y Presidente de la II Reunión de esta Comisión, Bogotá (1982). Secretaria Ejecutiva, Subcomisión Preparatoria de la Asamblea Nacional Constituyente "Igualdad y carácter multiétnico" (1990). Ha publicado artículos en: *Estudios Rurales Latinoamericanos, Revista Colombiana de Antropología, Maguaré, Revista de Antropología, Current Anthropology, Gaceta, Cuadernos Verdes, Enfoques Colombianos*. Autora de: *Discusiones sobre la cuestión agraria* (compilación e introducción), Bogotá, Editorial Latina, 1978; *Medicina, shamanismo y botánica* (edición y compilación), Bogotá, FUNCOL, 1983; "Consolidación del Estado y Antropología en Colombia", en: Nina S. de Friedemann y Jaime Arocha (Eds.), *Un siglo de investigación social. Antropología en Colombia*, Bogotá, Etno, 1984; con Adolfo Triana, *Estado y minorías étnicas en Colombia*, Bogotá, Fundación para las Comunidades Colombianas y Cuadernos del Jaguar, 1985; "El poblamiento contemporáneo de la Amazonia", en: *Colombia Amazónica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia-FEN, 1988; "Los procesos de colonización, siglo XIX", en: *Nueva Historia de Colombia*, Vol. III, Bogotá, Planeta, 1989; con Esther Sánchez, "Estado de desarrollo e inserción social de la antropología en Colombia", en: *Misión de Ciencia y Tecnología. La conformación de comunidades científicas en Colombia*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, DNP, Fonade, Misión de Ciencia y Tecnología, 1990. En este volumen: "Colombia indígena, hoy".

Carl Henrik Langebaek Rueda

Bogotá, 1962. Antropólogo, Universidad de los Andes (1985). Summer Fellow, Dumbarton Oaks, Trustees of Harvard University (1988). Beca Heinz, Pittsburgh University (1988-1990). Beca Tinker, Pittsburgh University (1990). Beca Mellon Predoctoral, Pittsburgh University (1991). Beca de investigación, National Science Foundation (1991). Arqueólogo, Museo del Oro, Banco de la República (1984-1988). Ha publicado artículos en: *Ethnology, Revista de Antropología y Arqueología, Research in Economic Anthropology, Revista Colombiana de Antropología, Boletín de Arqueología, Boletín Cultural y Bibliográfico, Universitas Humanistica, Texto y Contexto, Boletín Museo del Oro* y *Maguaré*. Autor de: "Comentarios sobre limitaciones de la agricultura muisca", en: *III Congreso de Antropología en Colombia*, Bogotá, ICFES, 1984; con Roberto Lleras, "Producción agrícola y desarrollo sociopolítico entre los chibchas de la cordillera Oriental y serranía de Mérida", en: R. Drennan y C. Uribe (Eds.), *Chiefdoms in the Americas*, Lanham, University Press of America, 1987; *Mercados, poblamiento e integración étnica entre los muiscas, siglo XVI*, Bogotá, Banco de la República, 1987; *Orfebrería y culturas indígenas*, Medellín, Editorial Colina, 1991; *Noticias de caciques muy mayores. Origen y desarrollo de sociedades complejas en el nororiente de Colombia y norte de Venezuela*, Medellín, Universidad de Antioquia, Universidad de los Andes, 1991; "Patterns of coca consumption north of Ecuador: A review of the evidence", en: J. Zeidler y R. Carlile (Eds.), *Pathways of conquest*, Pittsburgh, 1991. En este volumen: "Arte precolombino-Culturas".

Eduardo Londoño Laverde

Bogotá, 1959. Antropólogo, Universidad de los Andes (1985). Diploma de Estudios en Profundidad (DEA), con especialización en Antropología Social y Etnología, y Candidato al Doctorado en el área de Antropología Histórica, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de París. Profesor de Paleografía Española, Etnohistoria Andina y Etnohistoria de Colombia, Universidades Javeriana, Nacional de Colombia y de los Andes. Arqueólogo, Museo del Oro, Banco de la República (1988-). Con Augusto Oyuela y Ligia del Castillo, autor del audiovisual *Los Tairona* para el Museo del Oro, Santa Marta y Bogotá (1985). Clasificación, numeración y elaboración del inventario fotográfico de la colección arqueológica del padre Jaime Hincapié Santamaría, Museo Arqueológico Regional de Pasca (Cundinamarca), Museo del Oro (1985). Recopilación, selección y transcripción de documentos del Archivo Nacional "Documentos coloniales para la historia del Sinú y las sabanas de Bolívar, 1550-1800", Instituto Colombiano de Antropología (1985-1986). Ha publicado artículos en: *Boletín Museo del Oro, Revista de Antropología, Boletín Cultural y Bibliográfico*. Autor de: "Historia prehispánica, permanencias y transformación en el Altiplano Cundiboyacense", en: Pablo Mora Calderón y Amado Guerrero Rincón (Comps.), *Historia y culturas populares. Los estudios regionales en Boyacá*, Tunja, ICBA-Ministerio de Educación-IEP, 1989. En este volumen: "Arquitectura prehispánica", en colaboración con Roberto Lleras.

Roberto Lleras Pérez

Bogotá, 1954. Antropólogo, Universidad de los Andes (1978). Master en Métodos Científicos en Arqueología, University of Bradford (1982). Profesor de Métodos y Técnicas en Arqueología de Colombia, Arqueología de Campo, Análisis de Materiales y Arqueología del Viejo Mundo, Universidades de los Andes, Nacional de Colombia y Centro de Restauración de Bienes Muebles, OEA-INAC, Panamá. Investigador (1978) y Director de Parques Arqueológicos (1979-1985), Instituto Colombiano de Antropología. Investigador, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República (1985-1986). Jefe de la Sección de Servicios de Divulgación, Museo del Oro, Banco de la República (1987-). Diseño y textos de los audiovisuales *Arqueología de Colombia* (1983), y *El trabajo del arqueólogo* (1985), Universidad de los Andes; y *El oro Nariño*, Museo del Oro (1990). Ha publicado artículos en: *Texto y Contexto, Boletín Museo del Oro, Nueva Frontera, Boletín de Arqueología, Re-*

vista Colombiana de Antropología, Revista de Antropología. Autor de: con Arturo Vargas, "Las piedras pintadas de Facatativá" (Primer Premio Nacional de Arqueología Categoría Estudiantes, Banco Popular, 1976), inédito; con Carl Langebaek, "Producción agrícola y desarrollo sociopolítico entre los chibchas de la cordillera Oriental y serranía de Mérida", en: R. Drennan y C. Uribe (Eds.), *Chiefdoms in the Americas*, Lanham, University Press of America, 1987; "Historia prehispánica y permanencias culturales", en: Pablo Mora Calderón y Amado Guerrero Rincón (Comps.), *Historia y culturas populares. Los estudios regionales en Boyacá*, Tunja, ICBA-Ministerio de Educación-IEP, 1989; "Arqueología de Santander: los Guanes", en: *Muiscas y Guanes* , Bogotá, Banco Popular, 1989; "San Agustín", en: *Parques Arqueológicos*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología, 1989. En este volumen: "Arquitectura prehispánica", en colaboración con Eduardo Londoño Laverde.

GLORIA MARTÍNEZ CASTILLO

Santiago de Chile, 1937. Maestra en Bellas Artes, Universidad de los Andes (1958-1962). Curso de Arte Moderno con Marta Traba, Metropolitan Museum de Nueva York y National Gallery de Washington (1960). Profesora de Historia del Arte, Universidad de los Andes. Profesora de Arte, El Muro Blanco (1976-1980) y El Arké (1981-1983), Bogotá. Ha realizado exposiciones de pintura desde 1962. Ha publicado artículos en: *Texto y Contexto, Revista Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, ¡Viva el arte!* Autora de: "Testimonio-Luciano", en: *Luciano Jaramillo*, Bogotá, Lerner, 1986; *Manual de arte*, Bogotá, Universidad de los Andes, 1989; "Arte Barroco", en: *Manual sobre legado del Barroco*, Universidad de los Andes, 1991. En este volumen: "Arte precolombino-Estilos".

MARÍA CLARA MARTÍNEZ RIVERA

Barranquilla, 1961. Médico Cirujano, Universidad Javeriana (1979-1984). Estudios de Dibujo, Taller de David Manzur, Bogotá (1984). Estudios de Francés y Civilización Francesa, Universidad de la Sorbona (1985-1986). Postgrado en Crítica de Arte, Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario (1987-1990). Profesora de Historia del Arte, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (1990). Investigación bibliográfica y cronología para *Manuel Hernández. Signo y abstracción*, Bogotá, Davivienda, 1988. Investigación hemerográfica para *50 años, Salón Nacional de Artistas*, Bogotá, Colcultura, 1990. Investigación sobre Casimiro Eiger, Bogotá, Biblioteca Luis Angel Arango, 1990. En colaboración con Germán Rubiano Caballero, codirección editorial e investigación para *Enrique Grau. Artista colombiano*, Bogotá, Amazonas, 1991. Investigación bibliográfica para *Eduardo Ramírez Villamizar*, Caracas, Ediciones Galería Durban, próxima publicación. Investigadora gráfica, Cordillera Editores. Comentarios sobre artes plásticas y reseñas de exposiciones, *El Tiempo, El Nuevo Siglo, Arte en Colombia, Nuevo Estilo* (Caracas). Autora de: "Artes plásticas en la Costa Atlántica. Siglo XX", en: Armando Zabaraín y Vicente Martínez (Eds.), *Costa 2000*, Barranquilla, Emiliani Editores, 1992. En este volumen: "El arte en los museos: guía e historia".

JUAN LUIS MEJÍA ARANGO

Medellín, 1951. Abogado, Universidad Pontificia Bolivariana. Administrador de Proyectos Culturales, Fundación Getulio Vargas, Río de Janeiro. Director, Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Director, Biblioteca Nacional de Colombia. Subdirector, Subdirección de Patrimonio Cultural, Instituto Colombiano de Cultura. Director, Cámara Colombiana del Libro. En la actualidad trabaja en el sector editorial y es miembro de varios comités editoriales. Sus investigaciones están dirigidas a la Historia de la Cultura Colombiana, con énfasis en la fotografía. En este volumen: "Fotografía: el rostro de Colombia".

MARÍA ALEXANDRA MÉNDEZ VALENCIA

Bogotá, 1964. Antropóloga, Universidad del Cauca. Master en Antropología Social, ENAH, México (1986). Profesora, Universidad del Cauca (1989). Miembro de la Sociedad Colombiana de Antropología. Investigaciones: "La artesanía textil de Fonquetá, Cundinamarca", Instituto Colombiano de Antropología-Subdirección de Patrimonio Cultural del Instituto Colombiano de Cultura (1987-1988); "La artesanía de trapo de Popayán, patrimonio de su pasado y su presente", Instituto Colombiano de Antropología (1988); "Aspectos de la historia documental del claustro de Nuestra Señora de la Encarnación de Popayán", Colegio Mayor del Cauca (1990-1991); "Aspectos históricos y antropológicos del convento de San Francisco en Popayán" (1992). Colaboradora de *El Liberal* (Popayán). En este volumen: "Las artesanías en Colombia".

LUIS FERNANDO MOLINA LONDOÑO

Envigado (Antioquia), 1960. Historiador, Universidad Nacional de Colombia, Seccional Medellín. Historiador, proyectos de restauración del edificio del Paraninfo de la Universidad de Antioquia y del Palacio de la Cultura de Antioquia "Rafael Uribe Uribe". Historiador, Sección de Investigación y Documentación Sociocultural, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia. Ha publicado artículos en: *Quirama* (Instituto de Integración Cultural), *Iatreia* (Universidad de Antioquia), *Boletín Cultural y Bibliográfico, Revista Antioqueña de Economía y Desarrollo, Revista de Extensión Cultural* (Medellín), *Credencial Historia, El Mundo.* Autor de: *La tierra como material de construcción. El caso de la tapia* (Segundo puesto en el Primer Concurso Nacional sobre Materiales de Construcción, Facultad de Arquitectura y Construcción, Universidad Nacional, 1987), Medellín, Universidad Nacional, 1989; *Aspectos histórico-arquitectónicos del antiguo edificio de la Universidad de Antioquia*, Medellín, Gobernación de Antioquia-Universidad de Antioquia, 1990; *Patrimonio Cultural del Valle de Aburrá*, Medellín, Cámara de Comercio de Medellín-Area Metropolitana del Valle de Aburrá, 1989; *El Palacio Nacional de Medellín*, Medellín, 1990; *Visita del oidor Francisco Herrera Campuzano* (Comp.), Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, próxima publicación. En este volumen: "La arquitectura colombiana".

JAVIER OCAMPO LÓPEZ

Aguadas (Caldas), 1939. Doctor en Historia, Instituto de Estudios Históricos de El Colegio de México y Seminario de Historia de las Ideas de América Latina de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Licenciado en Ciencias Sociales y Económicas, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (Tunja). Profesor del Magister en Historia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Presidente, Academia Boyacense de Historia. Miembro Correspondiente, Academia Colombiana de Historia, Academia Colombiana de la Lengua y Academias de Historia de Antioquia, Santander, Falcón (Venezuela) y Paraguay. Autor, entre otros, de: *Las ideas de un día. El pueblo mexicano ante la consumación de su independencia* (Premio Nacional de Ensayo Histórico), El Colegio de México, 1969; *El proceso ideológico en la emancipación* (Premio Nacional de Literatura "José María Vergara y Vergara" de la Academia Colombiana de la Lengua), Tunja, 1974; Reed.: Bogotá, Colcultura, 1980; *Los orígenes ideológicos de Colombia contemporánea*, México, OEA, 1986; *Breve historia de Colombia*, Caracas, 1990; *Mitos colombianos*, Bogotá, El Ancora, 1991. En el primer volumen de esta obra: "La Primera República Granadina (1810-1816)"; en el segundo volumen: "El Estado de la Nueva Granada (1832-1840)" y "Gobiernos de Herrán y Mosquera (1842-1849)"; en este volumen: "Mitos populares de Colombia".

Presentación

Relacionar el Arte y la Cultura es como plantear una ecuación de dos incógnitas. Bien saben los estudiantes de álgebra que la solución es imposible y que se necesita un tercer término de referencia para solucionar las dos primeras incógnitas. Uno puede entender la cultura como un concepto sacro, establecido, con mayúsculas, en el que se paga boleta cara y se es esclavo de la moda. Correlativamente existe un arte que puede definirse en los mismos términos y en el que se entremezclan sistemas de mercadeo con arquetipos de conducta. A propósito, hemos llegado al punto en que arquetipo y objeto de moda son términos intercambiables, tanto en el ámbito del lenguaje –esa patética sucesión de jergas académicas– como en el ámbito de los materiales artísticos, del vestuario, del maquillaje del alma y del cuerpo. Y hasta de lo que comemos y de lo que no comemos, pues no hay que olvidar que las dietas hacen parte de la moda, es decir del arte y de la cultura con mayúsculas.

También podemos pasar a las minúsculas, y en este caso se predican infinitos significados de una y otra, arte y cultura, hasta llegar a la más tautológica y quizás más verídica definición del arte: entonces repetimos con Picabia que el arte es lo que hacen los artistas. Correlativamente llegamos entonces a que la cultura es una forma vacía que se va llenando con la forma de ser de la gente. Pero que esa forma ha sido diseñada con la imaginación de los artistas y no con el precepto de los profetas, que acaso la mejor descripción que exista de un pueblo como el nuestro se encuentre en las narraciones de García Márquez o en los cuadros y dibujos de Fernando Botero. Shelley decía que los poetas son los secretos legisladores del mundo.

En fin, juntemos ambas cosas en la definición que el poeta Aurelio Arturo daba para la vida: «*Los días que unos tras otros son la vida*», decía Arturo. Acaso se deba parafrasear diciendo que los días unos tras otros son a la vez la cultura y el arte, que cada día nos redefinimos y que por lo tanto cada día somos distintos y los límites de nuestra imaginación cambian.

DARÍO JARAMILLO AGUDELO

Arte precolombino-Estética

Ronald J. Duncan

El arte precolombino es arte. Como tal, puede considerarse una expresión visual y puede ser estudiado en términos de las propiedades formales de su visualidad. Pero, debido a que proviene de culturas exóticas del pasado, la tendencia es envolverlo en un ovillo de mitología, rituales y cosmología, que lo aísla de nosotros. A veces, es representado como iconografía, una representación gráfica del conocimiento o del pensamiento, y a veces, no es más que un patrón de diseño que marca un horizonte en los informes arqueológicos. Aunque estas aplicaciones son valederas, pueden confundir el hecho de que el arte precolombino se trata primordialmente de una expresión visual. Y aunque algunas piezas precolombinas en cerámica y piedra fueron fabricadas con fines funcionales, claramente otras fueron hechas con intenciones estéticas.

En el arte precolombino, como en todo arte, existe un uso y una manipulación de los elementos visuales, lo que se podría denominar *manejo de la visualidad*. La variable de color es tratada de acuerdo con el código de color de la cultura; la forma variable es manipulada para controlar, ordenar o exagerar su plasticidad. De la misma manera, la textura y la composición son usadas con fines visuales. Esta es un área de importante habilidad técnica, lo artesanal del arte. Hay diferencias en el cuidado y en la precisión con que se aplica una línea o con que se modela una pieza, y estas diferencias se convierten en una parte de la expresión visual del arte.



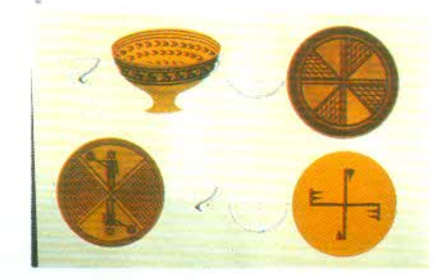
Cercado votivo Muisca, procedente de Cundinamarca. 9.1 x 5.7 x 6.4 cm y 63 gr de peso. Museo del Oro, Santafé de Bogotá.

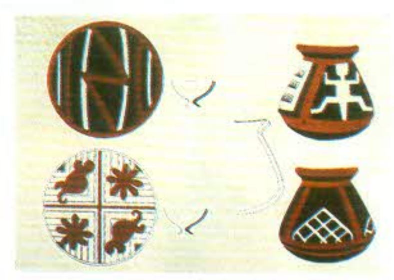
Hay un desarrollo de la visualidad, entendida como una familiaridad con los colores y sus patrones de uso y con la morfología, ya sea como figuración o como abstracción. El arte precolombino es la experiencia de la visualidad proyectada en forma cultural. La naturaleza aporta puntos de referencia en relación con el color, la textura, la forma y la simetría. El arte se nutre de estos puntos de referencia y transforma la experiencia en términos culturales, que inciden en los elementos visuales, en la iconografía y en la mitología. La dimensión cultural del arte también afecta la escogencia del medio utilizado o preferido por el grupo: textiles, cerámica, oro o piedra. Claramente, los requisitos del medio escogido afectan, a su vez, las posibilidades de la expresión visual; partes enteras de ésta se han perdido hasta la fecha pues se utilizaron materiales perecederos, como en el caso de la escultura en madera, las capas de plumas, los textiles y la cestería. Por lo tanto, nuestro conocimiento de los valores visuales precolombinos se limita a lo que está hecho de materiales permanentes.

La estética es la dimensión conceptual del manejo de la visualidad en el arte. La palabra estética no se refiere a la iconografía (repertorio de formas) o a la semántica (repertorio de significados) de la pieza; más bien se refiere a sus aspectos visuales. La elección de elementos visuales específicos para representar abstracción o figuración es un proceso estético; por ejemplo, puede haber varios conceptos de abstracción en la representación del sol o de una mariposa. El proceso estético es cultural hasta el punto de que las opciones visuales siguen valores colectivos. El arte precolombino se estudia como un proceso colectivo, en parte porque no hemos sido capaces de identificar las "firmas" visuales de los artistas individuales. Como resultado, la estética precolombina es vista como un fenómeno colectivo en contraste con el enfoque sobre la estética individual del arte occidental.

En cada cultura precolombina la estética depende de valores visuales, del medio empleado y de la tecnología y el control de las habilidades técnicas. El enfoque visual de las culturas precolombinas varía desde el humanismo casi griego en Tumaco, hasta una preocupación casi egipcia por la muerte y el mundo del más allá en San Agustín. El arte precolombino en Colombia no se caracteriza por una arquitectura monumental, como en México o Perú, ni por un arte público de gran escala, como el que se asocia a esos países; en Colombia este arte se caracteriza por la miniaturización de la escultura en oro, la imaginación mítica, y la calidad de la abstracción geométrica. Colombia es una de las áreas con mayor diversidad estética en el arte precolombino.

Los medios utilizados variaban de acuerdo con el tipo de expresión que iba a realizarse. Por ejemplo, en San Agustín se utilizaba la piedra para la realización de piezas figurativas que tenían proporciones míticas, mientras que la cerámica se convertía en forma pura con austeridad de línea. En Nariño el diseño gráfico que se pintaba sobre superficies era sofisticado y complejo, con refinada atención al detalle, pero las figuras modeladas tridimensionalmente eran rústicas y se le concedía poca atención al detalle. En la tradición Quimbaya la figura humana en oro es tratada naturalísticamente, pero en la cerámica su tratamiento es altamente estilizado y casi abstracto. La habilidad técnica con que se trabajaban los medios también afectaba la expresividad visual y es una indicación de la atención cultural y de la energía creativa invertida en esta actividad.





Platos y vasos pintados de la cultura Nariño, complejos Tuza y La Cabrera, publicados por José Pérez de Barradas en su obra "Colombia de norte a sur", Madrid, 1943. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

En general existe un punto de tensión entre religión y arte en cuanto a la relación entre la imagen figurativa y el concepto que se supone debe representar. Si la figura se torna demasiado importante, las referencias sobrenaturales que conlleva se pueden perder. La solución adoptada por las religiones no icónicas (judaísmo, islamismo, protestantismo) es eliminar totalmente la figura, dejando el concepto solamente en forma verbal. La solución de los cristianos romanos y bizantinos ha sido enfatizar el uso de la imagen para comunicar el concepto, de modo que la imagen domina sobre el concepto. La solución precolombina fue conceptualizar la imagen hasta el extremo, lo cual le permite al concepto dominar sobre la imagen.

Las dos áreas primordiales del arte precolombino en Colombia son el diseño gráfico y la escultura, que se examinarán aquí en detalle. También hubo trabajo en textiles y arquitectura, pero la documentación en estas áreas es extremamente limitada.

DISEÑO GRÁFICO

El diseño gráfico tenía una función estética más importante en el arte precolombino que la que tiene en la tradición europea. El término "diseño gráfico" se refiere al diseño bidimensional utilizado en la superficie de la cerámica, en los textiles o en los murales. El arte precolombino tendía a ser más abstracto y a utilizar más las figuras estilizadas, en contraste con el intento europeo de reproducir la naturaleza en forma realista. El enfoque europeo sobre el realismo figurativo convirtió al arte geométrico en un área secundaria de expresión visual. Sin embargo, en el mundo musulmán la prohibición religiosa sobre las imágenes le dio auge a un arte geométrico muy rico, como una solución no icónica a la estética visual. En el arte precolombino, el diseño gráfico fue un área importante de creatividad, en la cual se realizaron algunos de los trabajos estéticos más espléndidos. Los sistemas de pensamiento de la mayoría de las culturas precolombinas eran más abstractos y místicos que los sistemas realistas, basados en la naturaleza, de los europeos.

Los dibujos geométricos que conforman el vocabulario esencial del diseño gráfico precolombino en Colombia son compartidos con otras áreas culturales de América. La forma geométrica es forma pura, que trasciende límites culturales. Sin embargo, la manera como se utiliza la forma y los significados que se le asignan están culturalmente afincados. La importancia de la forma pura en la composición es uno de los principios básicos que caracterizan el arte precolombino.



Colgante de oro de la cultura Calima con ornamentos en espiral o rollo. Museo del Oro, Bogotá.

Elementos del diseño gráfico

Hay cinco elementos geométricos que dominan el diseño gráfico bidimensional en los grupos pre-hispánicos de Colombia: la espiral, el escalonado, la cruz, el rombo y el círculo. Estos elementos son utilizados diferentemente en las composiciones gráficas de cada grupo. La iconografía de estas formas también varía de grupo a grupo, de acuerdo con la información disponible en fuentes etnohistóricas y etnográficas.

La espiral, o rollo, es una de las formas precolombinas más importantes y puede aparecer en una cantidad de variaciones. Puede ser usada como un elemento gráfico primordial en una composición; puede definir los bordes, o combinarse con otros elementos. La espiral se basa en la idea de encerrar el espacio y puede convertirse casi en un laberinto. La espiral común utiliza la gracia de la línea curva como elemento visual primario. En contraste, la espiral angular introduce el diseño de bordes cortantes de ángulos de noventa grados y contiguamente dibuja líneas paralelas. La primera enfatiza la fluidez, la última, los giros bruscos y calculados y el dibujo de precisión.



Espiral común



Espiral angular

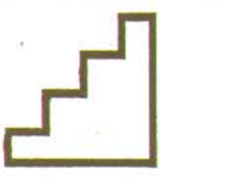
La espiral podría hacer referencia al viento, específicamente a los remolinos, con su implicación de movimiento y cambio. La serpiente enrollada también es una espiral, y algunas interpretaciones sugieren que se refiere a la sexualidad femenina.



Plato Nariño con la característica estrella de ocho puntas. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.



Ocarina de la cultura Nariño, complejo Tuza, con un simio modelado y decoración incisa en escalonado. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.

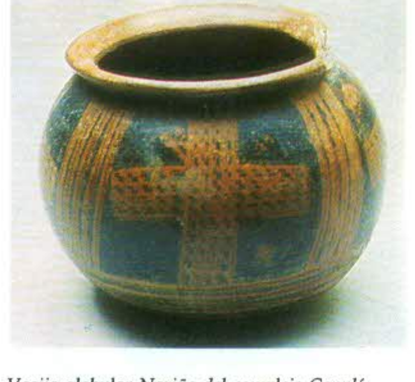




Escalonado

El escalonado en peldaños es utilizado con frecuencia en el diseño precolombino y ocasionalmente se combina con la espiral. Introduce angularidad en el diseño, y se emplea usualmente en una combinación de positivo/negativo que juega con la percepción del observador, casi como en la obra del pintor francés Victor Vasarély (1908). El escalonado es versátil y puede combinarse de diferentes maneras para crear innumerables formas, lo cual puede haber incrementado su popularidad entre los artistas precolombinos. Se puede utilizar como un módulo que se repite alrededor de una vasija o para definir el borde de áreas pictóricas.

En los Andes, el escalonado aludía a las montañas, y el material etnográfico disponible indica que los niveles térmicos específicos eran representados a veces con esta forma. En las tierras bajas, era más significativo como representación del agua, del movimiento de la serpiente, o de los relámpagos. Estos tres sentidos se refieren a la presencia del agua, una preocupación primordial en las sociedades agrícolas. Cuando el escalonado está combinado con la espiral, los dos forman un diseño poderoso que puede haber tenido un doble significado; por ejemplo, puede haberse referido al viento y la lluvia, o a la montaña y el movimiento (¿terremotos?), o a otras combinaciones de significados potenciales.



Vasija globular Nariño del complejo Capulí, con pintura negativa negro sobre rojo en forma de cruz. 9.5 x 13 cm. Fondo de Promoción de la Cultura, Bogotá.

La cruz puede ser utilizada como un elemento gráfico, o como un principio de composición. Toma la forma de la cruz universal, en la cual el eje horizontal cruza el eje vertical en el punto medio, en contraste con la cruz cristiana. Una variación de la forma de cruz es la estrella de Nariño, que se dibuja como una cruz con dos puntas en cada uno de sus cuatro lados.



Cruz



Estrella de Nariño



Copa de la cultura Nariño con pintura en forma de rombo. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.

Platos de la cultura Nariño, complejo Piartal, con diferente empleo de diseño en formas de círculo, positivo o negativo (el segundo en círculos concéntricos). Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.

La cruz y la estrella pueden ser utilizadas como el centro focal en un patrón de diseño, generalmente rodeado por un círculo que define su espacio y lo encierra. La cruz también se puede girar hacia un lado para producir el diseño en equis. Cualquier expresión de la cruz puede utilizarse como el principio de composición para organizar todos los elementos gráficos en el diseño. Este diseño generalmente se organiza en cuadrantes con dos conjuntos de contraposiciones duales en el diseño. Esto se refiere a la importancia del dualismo en el pensamiento precolombino y es de hecho una representación del dualismo elevado al cuadrado.

La cruz representa los cuatro puntos cardinales y alude al concepto de universalidad o a la totalidad de las cosas. Los grupos precolombinos (andinos o mesoamericanos) se referían al mundo como cuatro cuadrantes, y los incas llamaban a su reino la tierra de los cuatro cuartos. El cuadrado también se utilizó como principio de diseño y su significado representaba la tierra.



El rombo es una forma distinta que está relacionada con la cruz. Si se traza una línea entre los cuatro puntos de la cruz por el perímetro, se forma un rombo cuadrado.

Un rombo solitario raramente se usó como foco central de un diseño, pero se utilizó con frecuencia como principio de diseño general. La cultura Tuza combinaba el cuadrado con un círculo dibujado alrededor de sus puntas externas y también dibujado internamente. De esta manera creaban diseños concéntricos en cuatro o cinco franjas. Su uso más frecuente es el de llenar espacios en un diseño.

El círculo es una de las formas más comunes en todo el diseño y era muy popular en el arte precolombino. Como una forma curva pura que encierra y define espacios, el círculo es un principio importante de composición y está asociado con el poder del centro.

El círculo fue importante en el diseño de Nariño y se utilizó primor-



Rodillos de cerámica para impresión textil. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

dialmente en los interiores de las copas pintadas, por las cuales es famosa esta área. Claramente este es un caso en el cual el carácter de la línea se adapta a los requisitos de la superficie. El círculo generalmente representaba al sol o al cielo, pero también podía contener referencias adicionales al concepto de integridad.



Diseño geométrico

Las culturas Nariño, Quimbaya, Calima y Tierradentro tenían ricos diseños geométricos, siendo los diseños Tuza de Nariño los más sofisticados. A Nariño se le conoce principalmente por sus copas pintadas, pero el diseño geométrico se puede ver también en la pintura corporal o en las representaciones de chumbes (fajas). Las tres culturas importantes en Nariño son Capulí (850-1500 dC.), Piartal (750-1250 dC), y Tuza (1250-1500 dC.).

Aunque los capulís tuvieron una prolongada presencia en Nariño, la calidad de su arte es mediocre en comparación con la de sus vecinos. La decoración en la superficie de la cerámica entre los capulís se caracteriza por diseños geométricos repetitivos que pueden estar pintados con engobe, incisos, o modelados en relieve. El diseño gráfico principalmente utiliza la forma de rombo, un triángulo (que es medio rombo), y la espiral angular. Tanto los rombos como los triángulos son dibujados característicamente con varios rombos o triángulos concéntricos rellenando el espacio interno. La espiral angular también puede estar pintada en la forma de un triángulo o de un rectángulo. El diseño de la mariposa (dos triángulos colocados juntos punta contra punta) es importante y frecuentemente se utiliza como una forma complementaria al rombo.



Copa alta de la cultura Nariño con pintura negativa negro sobre rojo en forma de mariposa (dos triángulos unidos por la punta). Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

En los complejos Piartal y Tuza los artistas mostraron una habilidad excepcional en el uso de formas geométricas, y los últimos parecen ser continuación y desarrollo de los primeros. El complejo Piartal es notorio por su bella cerámica policromada y por sus formas dramáticas, tales como el ánfora. El diseño gráfico en las ánforas se basa en la repetición de módulos; estas pueden tener hasta ocho módulos de diseño repetidos alrededor del cuello y desde dos hasta veinticuatro módulos alrededor del cuerpo. La mariposa y el triángulo son formas utilizadas con frecuencia. En su cerámica también aparecen figuras de animales altamente estilizadas.

El complejo Tuza tiene uno de los sistemas de diseño gráfico más sofisticados que se encuentran en la cerámica precolombina. Se puede dividir en patrones de franja simple y de múltiples franjas, de acuerdo con su complejidad. Los diseños de franja simple se pueden subdividir en formatos centrales y de mariposa. Los patrones numéricos son importantes en estos diseños y se basan generalmente en pares dualísticos, grupos de cuatro elementos, o múltiplos de estos números.

La tradición de diseño geométrico sofisticado también se encuentra en el norte de Nariño, siguiendo el río Cauca, hacia las culturas Calima y Quimbaya. Entre los calimas se halla el diseño geométrico inciso en la superficie de figuras en cerámica, estableciendo contrastes y representando la decoración corporal, el pelo u otros aspectos. El diseño geométrico tiene una función secundaria y de soporte



Vasija globular Nariño del complejo Tuza, con figuras de simios y pintura roja con espirales triangulares. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.



Plato Nariño del complejo Tuza, con pintura negro sobre blanco, con estrella y arácnidos. 10 x 19 cm. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.



Plato Nariño del complejo Tuza, con pintura negativa rojo sobre blanco y figuras zoomorfas sintéticas. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.

en comparación con la representación de la figura, que es más importante. Cuando se utiliza ocasionalmente en diseños no figurativos, son simples líneas en zigzag incisas sobre la superficie de alcarrazas o de vasijas similares.

Los quimbayas son probablemente los artistas más completos en Colombia. Aunque sus formas de mayor fuerza son las figuras humanas estilizadas, casi abstractas, se concede gran atención y creatividad a las calidades gráficas del diseño geométrico. Los diseños Quimbayas emplean líneas rectas, triángulos (incluyendo un triángulo elongado en forma de cuña, característico de esa región), rombos, espirales y escalonados. Frecuentemente utilizaron el juego óptico entre elementos positivos y negativos. Por ejemplo, el círculo positivo/negativo define el espacio interior de algunos triángulos y líneas gruesas.

Tierradentro es el ejemplo más sobresaliente del diseño geométrico utilizado en los murales. El rombo es utilizado como un módulo repetitivo dispuesto en columnas que enfatizan la línea vertical en las tumbas y las líneas oblicuas que cortan el espacio visual. Sorprendentemente el diseño gráfico está ausente de la superficie de las cerámicas y de las figuras en piedra, tanto en Tierradentro como en San Agustín.

El diseño gráfico es un rico campo del arte precolombino, que aprovecha cualquier superficie para crear placer visual. El observador de este arte continuamente se deleita al encontrar delicados diseños en sitios inesperados, como en las partes más delgadas de los volantes de huso empleados en el hilado. En algunas culturas son pocos los espacios que el artista deja sin adorno visual. El mejor diseño gráfico del arte precolombino se concentra en la parte sur del país. Aunque el diseño gráfico también se usa en las áreas centrales y a lo largo de la costa norte, allí tiende a cumplir una función secundaria y decorativa.

La iconografía del diseño geométrico precolombino es pensamiento visual y puede incluir los inicios de las representaciones visuales de los



Vasos y ánfora de la cultura Nariño, hallados en La Cabrera y El Pun (complejo Tuza). Dibujos de José Pérez de Barradas, 1943. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Vasija Calima con asa zoomorfa y decoraciones incisas, tanto en el cántaro como en la figura. 14 x 19 cm. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.



Copa Quimbaya con decoración incisa en forma de triángulos y rombos. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.



Volante de huso en cerámica de la cultura Quimbaya, con decoración geométrica excisa. Fondo de Promoción de la Cultura, Bogotá.

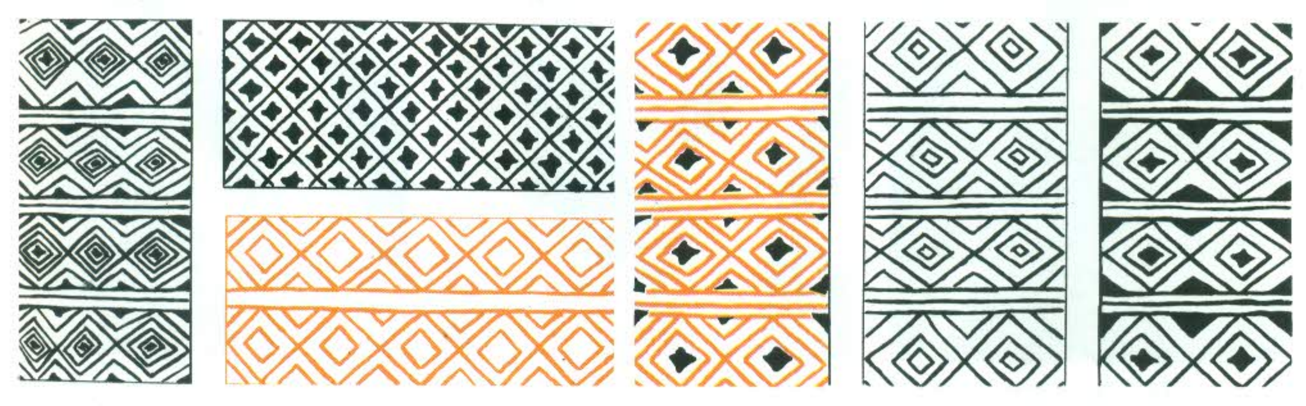
sistemas conceptuales. Afirmaciones o declaraciones implícitas sobre las fuerzas de la naturaleza y de lo sobrenatural pueden haber sido hechas y, si ese es el caso, puede haber un patrón perceptible o una gramática visual en estos diseños. El arte tradicional europeo y oriental está más ligado a la naturaleza y no logra la misma libertad conceptual para manipular la forma pura que alcanzaron los pueblos precolombinos. Mientras que el arte europeo y oriental estaba describiendo o comentando la naturaleza, el arte precolombino estaba abstrayendo la pura visualidad, representando un mundo del espíritu y de la mente.

ESCULTURA

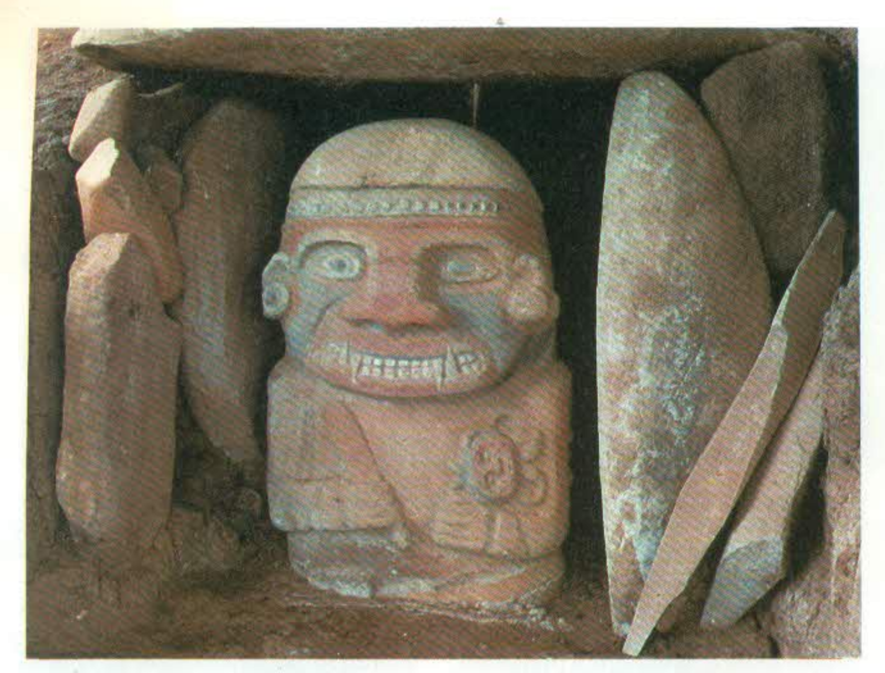
En el medio tridimensional el arte precolombino se torna más diverso y complejo. Hasta cierto punto todos los grupos principales representan figuras humanas o animales. Los medios tridimensionales que han sobrevivido son la cerámica, la piedra y el oro. Aunque hay más referencia a elementos humanistas y naturalistas en la escultura precolombina que en el diseño gráfico, la escultura precolombina sigue dando a la estilización y a la abstracción un mayor énfasis que el que le da el arte europeo y oriental.

Mientras el diseño geométrico hace referencia a los fenómenos naturales, las figuras escultóricas hablan de la mitología y del mundo social. Cuando se muestra la figura humana, ella comunica información acerca de los fenómenos sociales y visiones de la condición humana. Cuando la figura es narrativa de individuos específicos o de experiencias humanas, es más naturalista, como en Tumaco. Al volverse más abstracta la figura, como en la cultura Quimbaya, sólo el concepto de la persona se mantiene, pero no la individualidad. Por ejemplo, en Tumaco, una madre hace un gesto específico de ofrecimiento de su seno para que el pequeño hijo se alimente, lo cual es una narración de un gesto y un sentimiento personal. En el arte Quimbaya, la madona estilizada sostiene rígidamente a un infante estilizado que nos comunica el concepto de la maternidad, pero sin sentimiento ni personalización de la figura. La madona Quimbaya es un concepto abstracto, mientras que la madre Tumaco es personal y comunica dedicación.

La escultura precolombina retrata a hombres y mujeres, seres rituales (tales como el chamán), animales y arquitectura. Hay una interesante distribución geográfica en la forma como hombres y mujeres son representados. En las culturas Tumaco, Nariño, Calima y Quimbaya, la representación del falo, como el principio masculino, es importante, y en estas culturas la mujer aparece solamente como una madre que sostiene a su hijo o como una figura secundaria. En las áreas del norte (Sinú y Bajo Magdalena), la figura femenina es más frecuente, mientras la masculina lo es menos o desaparece totalmente. En este contexto, la mujer no aparece como la madona que carga un niño,



Decoraciones murales de un hipogeo de Inzá, en Tierradentro, con variaciones sobre el tema del rombo. Dibujos de César Uribe Piedrahíta en "Revista de Indias", agosto de 1936. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Escultura en piedra tallada de la cultura de San Agustín (Alto del Purutal), con policromía en rojo, amarillo, negro y blanco. Altura: 150 cm. Templete tipo dolmen. Parque Arqueológico de San Agustín. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

sino como una figura con una posición firme y autoritaria o como un dignatario sentado.

Las formas zoomorfas, como pájaros, felinos y reptiles, se pueden representar de manera naturalista, pero con frecuencia se representan antropomórficamente como seres mitológicos, tales como el hombre jaguar, el hombre pájaro, o hasta el hombre murciélago. Estas formas pueden referirse a la noción del vuelo del chamán. Dependiendo de la forma, pueden hacer referencias totémicas a las capacidades de una especie, tales como la libertad de la fantasía en el vuelo de un pájaro, o la ferocidad de un jaguar, o la fetilidad y longevidad de un reptil.

La escultura precolombina incluye tres grandes áreas de desarrollo visual, ellas son: la tradición humanismo/naturalismo, la tradición mítica, y la tradición estilización/abstracción.

Tradición humanismo/naturalismo

Esta orientación incluía representaciones naturalísticas aunque no realísticas. El estilo del realismo europeo nunca se postuló ni se representó en la estética precolombina. Las figuras eran suficientemente naturales para ser reconocidas hoy en día, y los gestos y las posturas que se mostraban, aún se pueden observar en pueblos contemporáneos. Este es un estilo de representar visualmente a la figura, que puede verse en el arte de Tumaco, del Bajo Magdalena y de Nariño. Este grupo tiene un conjunto común de principios visuales, aunque la iconografía es claramente diferente en cada cultura. Los principios visuales que caracterizan a este grupo son:

1. Ser descriptivo de la anatomía, el atuendo y la decoración corporal de la figura representada. Aunque todos los elementos de la figura pueden no estar detallados, la representación es suficientemente natural para que sea reconocible hoy en día.
2. El uso de líneas curvas y orgánicas para retratar la figura.
3. El mantenimiento de la complejidad relativa de las líneas de la figura.
4. El uso de posturas y gestos característicos de la figura.

La figura Tumaco narra la vida humana. Describe la arquitectura, la



Maternidad: retablo cerámico de la cultura Quimbaya. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.





Figura antropomorfa con cabeza o máscara de jaguar. Cerámica de la cultura Tumaco. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

LA FIGURA HUMANA EN LAS CULTURAS PRECOLOMBINAS



Sinú



Quimbaya



Muisca



Magdalena Medio



Nariño-Capulí



Calima



Tairona



Tumaco

Fotografías: Nicolás Bortfeldt y Fondo de Promoción de la Cultura - Banco Popular.

flora y la fauna, las enfermedades físicas y las deformidades, la sexualidad, la maternidad y el nacimiento, la jerarquía y el poder, la magia y la religión, la vejez y la muerte, la meditación y otros estados humanos. Probablemente esta es la cultura que tiene la representación más fluida y espontánea de la figura humana. El hecho de que sea una cultura temprana (300 aC. a 300 dC.) está en concordancia con el hecho de que, entre las culturas prehistóricas, la sofisticación tiende a producirse antes en la expresión tridimensional que en la bidimensional.

Las figuras de la cultura Tumaco son muy gesticulares, y pueden representar a una persona volteando la cabeza para mirar, una sonrisa, o una persona pensativa con el mentón descansando sobre la mano. El tratamiento de la cara incluye detalles naturales que serían característicos de retratos. Se ven escenas de un hombre cargando a un niño bajo su brazo, de parejas abrazándose y haciendo el amor, y del chamán con la vestimenta apropiada para una ceremonia de importancia. La persona se envejece o se enferma, y todo esto se aprecia en este repertorio visual de comentarios acerca de la condición humana. Este conjunto de imágenes nos cuenta sobre los intereses humanos, la espontaneidad y los sentimientos.

En las tierras altas de Nariño las imágenes tienen que ver más con el orden, la jerarquía y la rigidez. Poca energía creadora es invertida en la figura, y la terminación de las piezas es simple y rústica, dándoles poco interés visual. Las figuras no comunican sentimientos humanos, pero representan *status*. Por ejemplo, ellas representan a dignatarios sentados con una banda sobre el hombro, a gente del común con el torso desnudo y en posición de cuclillas, o a mujeres sentadas con las piernas rectas sobre el piso.

Las pequeñas esculturas en oro fundido de los quimbayas también son elaboradas en un estilo naturalístico, aunque su escultura en cerámica es completamente estilizada, casi llegando a la abstracción. Esta división en el estilo tridimensional entre los dos medios se puede relacionar con la diferenciación de sexo en la composición visual. La cerámica se asocia más con las mujeres y el oro con los hombres, y pueden haber tenido sistemas de diseño contrastantes.

Estas figuras delicadamente fundidas de la cultura Quimbaya representan a hombres, mujeres, plantas y formas geométricas, tales como ovoides, círculos, conos y combinaciones de formas. Se utilizaron como poporos, pectorales, instrumentos musicales y yelmos, entre otras cosas. Estas figuras tienen una superficie suave y las facciones están modeladas con extremo detalle. Son amplias de hombros y pueden estar paradas o senta-



Pito zoomorfo (tigrillo) en terracota con decoración incisa geométrica, ca. 1200 dC. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

das. Muestran ornamentación corporal en el estilo del peinado, en los aretes, en los collares, en las pulseras y en las tobilleras. Los ojos son hendiduras sin expresión, pero la boca sí tiene expresión. A veces la persona parece triste, con las esquinas de la boca hacia abajo; otras veces, parece inexpresiva; y, hay algunas con una sonrisa encantadora, a la manera de la Mona Lisa. El cuerpo es solamente un soporte para la cabeza y la cara, en las cuales se invierte la verdadera energía expresiva.



Aguila y serpiente: colgante Tairona en tumbaga, ca. 1200 dC. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

Tradición mítica

El arte de las culturas Tairona, Sinú y San Agustín está dirigido por preocupaciones sobrenaturales que son expresadas por figuras míticas. Los animales tienen una función importante en las piezas taironas y sinúes, y esto se relaciona probablemente con la visión totémica o cuasi-totémica de los animales como representaciones de lo sobrenatural. Sin embargo, los dos grupos se diferencian radicalmente en su representación del ser humano. Los taironas se orientan hacia el hombre y el complejo chamánico cumple un papel importante. En los sinúes, la mujer es más importante. La cultura San Agustín permanece solitaria con su mundo único de figuras chamánicas y míticas.

En el arte Tairona, la figura humana en la cerámica es altamente estilizada, a veces reducida a una imagen minimalista, casi abstracta. Por otro lado, existen figuras chamánicas y míticas con trajes elaborados que muestran un detalle considerable. Estas se ven tanto en cerámica como en oro. El ajuar en oro de los caciques está entre las mejores y más complejas figuras fundidas de la América precolombina. Las figuras masculinas aparecen frecuentemente, lo cual se podría asociar con la importancia del complejo chamánico. Las figuras antropomorfas pueden tener cabezas de pájaro o máscaras de jaguar, creando así seres fantásticos que deben haber animado la imaginación del pueblo tairona. Ellos sobresalieron en la representación de animales en oro, incluyendo criaturas del agua, del aire y de la tierra. Los temas de la serpiente, el cocodrilo y la rana son frecuentes, así como los de muchas especies de pájaros. El mico, el jaguar y la zarigüeya, entre otros, representan la tierra. El dualismo es un tema frecuente en el arte Tairona, y se puede ver en las vasijas de doble pico, en las vasijas de dos cabezas del tipo Jano, y en la yuxtaposición de animales, a la manera de una imagen-espejo, en los diseños.

El arte Sinú es bien conocido por su trabajo sobresaliente en oro, especialmente por los delicados adornos en filigrana (en forma de cordón o red) para la nariz y las orejas. El hecho de que los sinúes fueran un pueblo de pescadores, orientado hacia el agua, sugiere que estos adornos pueden referirse a las redes de pescar. La cultura Salinar del Perú realizó similares adornos nasales en forma de red, y ocasionalmente se ven animales atrapados en la urdimbre. Los sinúes, como los taironas, tenían un amplio repertorio de formas de animales, reflejando así la rica fauna asociada con las irrigadas tierras bajas y con los pantanos donde vivían. El exquisito colibrí, el jaguar atacando al caimán, el caracol, la babosa y el mosquito, fueron todos introducidos dentro del mundo de descripción visual de los sinúes. Sus observaciones empíricas sobre la naturaleza fueron excelentes,



Ave con ornamentos en filigrana, de la cultura Sinú, procedente de Majagual (Sucre). Remate de bastón de 11.3 x 4.1 cm y 204 gr. de peso. Museo del Oro, Bogotá.

y fueron capaces de estilizar las alas, el pico y la línea del cuerpo dentro de una elegante simplicidad de forma y descripción. Tal vez, la estilización de la mujer fue la más poderosa.

La mujer Sinú se levanta orgullosa y firmemente, con sus manos sobre las caderas. Las figuras son tan estilizadas que es obvio que no describen a individuos; son obras sobre el concepto de la feminidad. Las piernas se pueden convertir en figuras mamiformes, la cabeza en una luna, y los brazos pueden tomar una forma parecida a la de las aves. La curiosa figura de una mujer sentada en una banca, símbolo precolombino de la autoridad, también puede encontrarse. El arte Sinú se enfoca hacia el mundo animal y refleja la importancia del concepto de la mujer.

El arte de San Agustín está orientado hacia el mundo del más allá con sus figuras funerarias y sus seres míticos. Mientras las culturas Tairona y Quimbaya pueden competir por tener el trabajo más rico en oro, y las de Nariño y Quimbaya, por tener la cerámica más fina, San Agustín se mantiene sin rival con su magnífica escultura en piedra. Esta representa un amplio rango de figuras, desde deidades del sol, la luna y la muerte, hasta guerreros, sacerdotes y animales. Las esculturas varían desde miniaturas del tamaño de un dedo hasta formas colosales de más de cuatro metros de altura. El uso de la piedra enfatiza la masa y solidez de las formas. El escultor inglés Henry Moore (1898-1986) quedó fascinado con las texturas de la piedra a la intemperie de la escultura precolombina, pero originalmente éstas estaban pintadas y sus superficies tenían suaves texturas, muy contrarias al ideal de Moore. Los colores amarillo ocre y rojo óxido de hierro de estas figuras las habrían hecho aparecer dramáticas y llenas de color a la vista de sus creadores precolombinos.

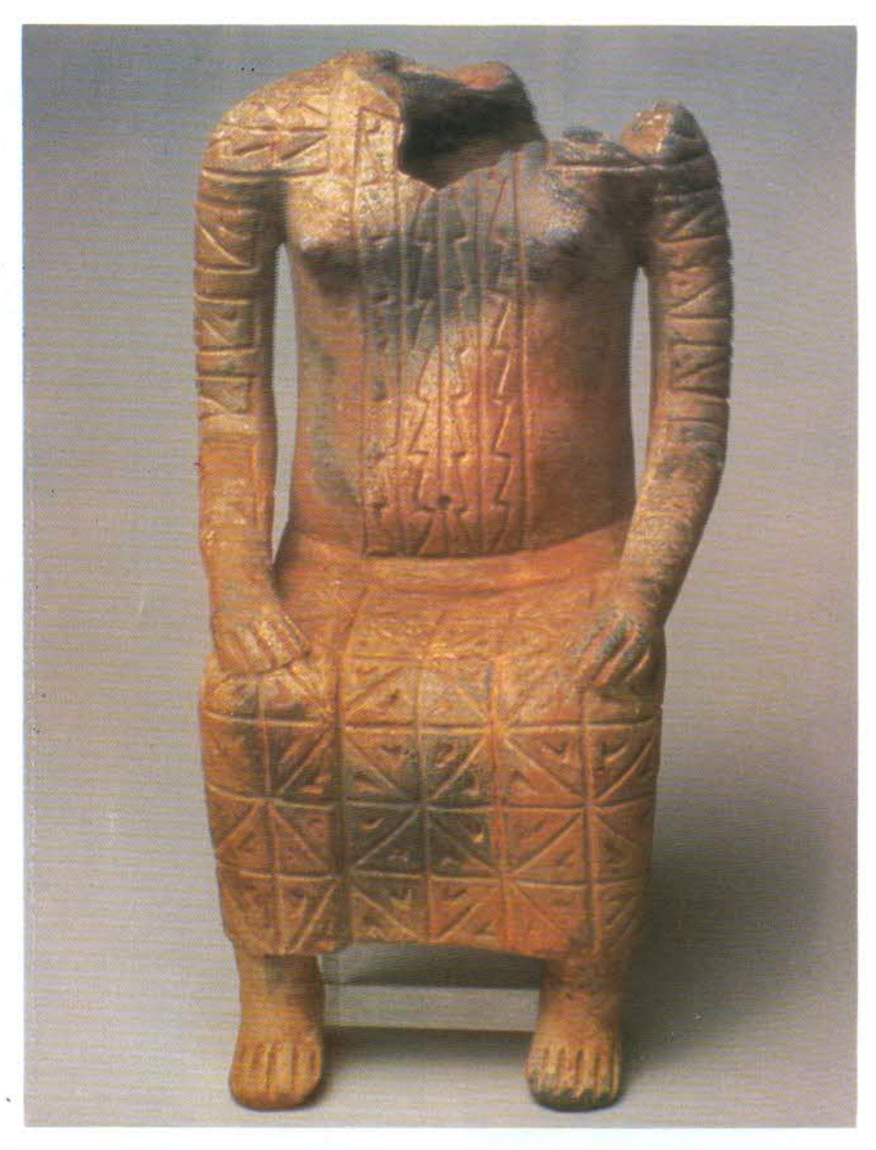


Figura sedente femenina modelada en cerámica, de la cultura Sinú-Betancí con decoración geométrica excisa. 22 x 13.5 cm. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.

Tradición estilización/abstracción

Las culturas Muisca, Calima, Quimbaya (cerámica), Tolima y Bajo Magdalena utilizaron la estilización o la abstracción en su diseño tridimensional. En estas culturas la figura era muy estilizada para que la forma dominara y se convirtiera en algo más importante que la figura individual en sí.

La figura Muisca se reduce a una cara altamente estilizada. El cuerpo no es más que un bloque con brazos y piernas esquemáticos, combinado con los adornos corporales y el tocado. La simplicidad y la pureza de las formas es sorprendente, y la geometría de los círculos y las cruces usados como decoración resaltan la rígida escasez de ésta. Son caras impasibles, que narran su *status* con ojos, bocas y narices incambiables e inexpresivas.

Las formas boterianas de la cultura Calima son afirmaciones elocuentes acerca del volumen, que es obviamente el principio estético primario. Se retrata a hombres y mujeres, mamiformes y faliformes, serpientes y ranas, y todos representan la abundancia de la vida. Los brazos y las piernas no son importantes y se reducen a su mínima expresión. En contraste con el rotundo volumen del cuerpo, los rasgos faciales son pequeños. La decoración corporal y el diseño del pelo se muestran mediante cuidadosas incisiones superficiales. Los calimas fueron los maestros de la sorpresa y el deleite estético, que resulta del contraste entre las proporciones gigantescas y los delicados rasgos de la figura. Esta es la misma estética que el pintor Fernando Botero (1932) ha introducido al vocabulario del siglo XX.

La cultura Quimbaya, que aparece poco después, utilizó ocasionalmente la misma voluminosidad de la figura.



Ofrendatario antropomorfo en cerámica de la cultura Muisca/Guane (posiblemente un guerrero). Fondo de Promoción de la Cultura, Bogotá.



Formas "boterianas": alcarraza Calima con figura femenina y decoración pintada. Fondo de Promoción de la Cultura, Bogotá.

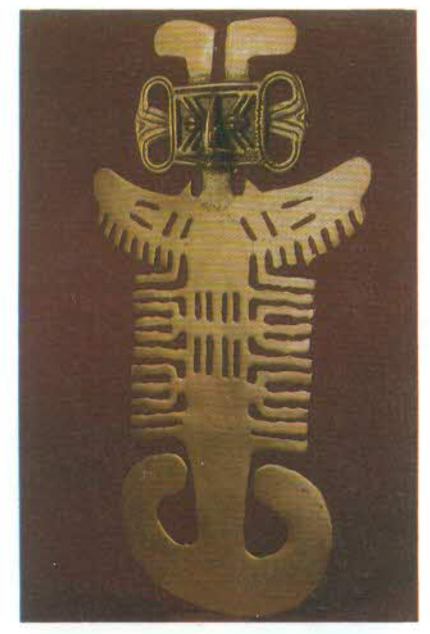


Retablo masculino Quimbaya con nariguera de oro.
Colección particular, Bogotá.
Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Tapa de urna funeraria de la cultura Tamalameque.
Colección particular, Bogotá.
Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

Sin embargo, ellos son primordialmente conocidos por sus abstracciones planas de la figura humana en la cerámica, una forma adoptada y utilizada por el pintor francés Jean Dubuffet (1901-1985). Estas son formas minimalistas con solamente una laja representando el cuerpo y la cabeza. El compromiso con la naturaleza es el modelado de la nariz, los brazos y las piernas, que son presentados de una manera algo naturalista. Tanto los hombres como las mujeres aparecen, y la figura de la madona es importante. Los detalles faciales se reducen a una nariz, dos líneas incisas para los ojos, y tal vez una línea para la boca. Las figuras huecas de la cultura Quimbaya siguen la misma simplicidad de forma de las figuras en laja, sólo que tienen un poco más de voluminosidad en la forma. La decoración corporal y facial se representa con diseños incisos o pintados, que son geométricos.



Pectoral de la cultura Tolima. 19.2 x 10.5. Peso: 187.4 gr. Museo del Oro, Bogotá.

Entre los grupos del Bajo Magdalena (Chimila, Tamalameque, Moskito) hay una tendencia a enfatizar la estilización de la figura. En figuras de los grupos Chimila y Tamalameque, la forma abstracta domina hasta el punto de que los rasgos anatómicos, como los brazos y las piernas, se convierten en líneas simplificadas o en proyecciones. La forma domina sobre el rasgo.

La cultura Tolima se conoce por sus fuertes formas gráficas en la orfebrería; formas que realmente son más bidimensionales que tridimensionales. La forma domina sobre la figura, produciendo atrevidos diseños que son más geométricos que orgánicos.

Conclusiones

El arte precolombino es un sistema de ideas, cosmología y estética que es expresado visualmente. El hombre juega con la visualidad para complacer al ojo, para reafirmar su sistema cultural, para darle recreación a la mano, y para lograr tal vez otros propósitos que no conocemos. Al hacer esto, las civilizaciones precolombinas crearon sistemas de expresión visual que continúan deleitándonos hasta hoy por razones que nunca fueron pretendidas o anticipadas, lo cual convierte al arte precolombino en arte universal.

Traducción
Santiago Samper Trainer

Bibliografía

Arte de la tierra. 8 Vols.: *Cultura Tumaco. Cultura de Calima. Muiscas y Guanes. Quimbayas. Taironas. Nariño. San Agustín. Tierradentro y Corinto-Cauca. Sinú y Río Magdalena*. Bogotá, Fondo de Promoción de la Cultura Banco Popular, 1988-1992.

BANCO DE LA REPÚBLICA. *Museo del Oro*. Bogotá, Banco de la República, 1992.

KUBLER, GEORGE. *Arte y arquitectura en América precolonial*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1986.

LABBÉ, ARMAND J. *Colombia antes de Colón. El pueblo, la cultura y al arte de la cerámica en Colombia prehispánica*. Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1988.

REICHEL-DOLMATOFF, GERARDO. *Orfebrería y chamanismo: estudio iconográfico del Museo del Oro*. Medellín, Editorial Colina, 1988.

ROJAS DE PERDOMO, LUCÍA. *Manual de arqueología colombiana*. Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1979.

Arte precolombino-Culturas

Carl Henrik Langebaek

Durante años, la arqueología ha señalado cierta relación entre el desarrollo de sociedades complejas y la expansión de estilos alfareros u orfebres. Como interpretación más popular de esa relación se plantean movimientos de población o la coparticipación de diversas sociedades en un simbolismo común, el cual, a su vez, se toma como prueba de cierta homogeneidad cultural. Aquí sugeriremos que la distribución de los estilos prehispánicos no se puede explicar ni por movimientos de población, ni por "actitudes culturales" comunes. Como alternativa, se plantea que el mecanismo de distribución de rasgos de estilo obedeció al surgimiento, en esas sociedades, de especialistas políticos y religiosos (se llama "especialista" a aquel que tiene un oficio definido y de tiempo completo) debido a la dinámica interna en cada región. Inicialmente, estos especialistas habrían sido ávidos consumidores de objetos de lujo producidos por sociedades más complejas. En esta fase inicial se copiaron estilos exóticos. A medida que cada sociedad alcanzó un nivel de desarrollo más notable, la copia de objetos dio paso a la producción de cerámica y orfebrería con características locales.

Para plantear cuál ha sido la relación entre el surgimiento y la dispersión de ciertos estilos arqueológicos, por un lado, y el surgimiento de sociedades complejas, por otro, se hace necesario reflexionar sobre cuáles han sido los argumentos tradicionales sobre el vínculo entre estilo y cultura.



Figura en cerámica de la cultura Tumaco, con restos de pintura roja. 37.7 x 22.2 cm. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.

Estilo y arqueología en Colombia

El tema del estilo en el material cultural de las sociedades precolombinas ha llamado la atención de los arqueólogos por años. Al fin y al cabo las primeras investigaciones arqueológicas se confunden con un interés puramente estético en las piezas excavadas. Sin embargo, estilo es un concepto que rara vez se trata de forma explícita y que en poco ha contribuido a un conocimiento adecuado de las sociedades prehispánicas. Estilo es, por lo demás, un concepto difícil de definir. En general, sin embargo, el término implica dos aspectos relacionados: en primer lugar, se refiere a variación formal en el material cultural; en segunda medida, se refiere también a un sistema de comunicación social.

Durante muchos años los aspectos de estilo en material arqueológico han sido estudiados de dos maneras, según se enfatice en una u otra faceta del concepto. Por un lado, a partir de similitudes estilísticas los arqueólogos han venido postulando la existencia de "culturas", tanto en sentido diacrónico como sincrónico. Términos como Tolima, Tairona, Quimbaya Clásico o Quimbaya Tardío, obedecen a que los arqueólogos ven parecidos en el estilo de piezas de oro o de cerámica encontradas en ciertas áreas geográficas y las interpretan como resultado de cierta homogeneidad cul-

tural. En este sentido, el estilo ha servido como indicador de fronteras culturales o de periodización cronológica.

Otra línea de investigación intenta relacionar aspectos iconográficos con patrones ideológicos concretos. Es decir, se sostiene que a través del estudio de la iconografía podemos aproximarnos a los patrones mentales y culturales del indígena, particularmente en relación con el cosmos y la naturaleza. En lugar de enfrentar exclusivamente un problema de definición de áreas, se trata, en el sentido más clásico, de «encontrar al artesano a través de los artefactos».

La primera aproximación al tema del estilo en Colombia tiene una larga tradición. Los arqueólogos tradicionales suelen clasificarse entre sí como expertos en el área "Calima" o "Muisca" o "Tairona". En este caso, el estudio de estilo sirve para definir conjuntos, supuestamente homogéneos, de evidencias arqueológicas que permitan al arqueólogo pensar que está estudiando "unidades" en términos culturales. El más típico ejemplo de esta aproximación es el de los estudios de orfebrería; es bien sabido que existen algunas diferencias tecnológicas e iconográficas entre las piezas orfebres de diferentes partes del país. Estas diferencias han permitido el desarrollo de conceptos tales como "provincias orfebres", "horizontes" o "tradiciones", tan populares en la literatura arqueológica colombiana.

La manera iconográfica de aproximarse al problema del estilo en el material excavado llega más lejos en el sentido de proponer interpretaciones sobre el significado de rasgos iconográficos específicos. En Colombia, como en casi todas partes del mundo,


Colgante Calima procedente de Restrepo (Valle del Cauca). 5.9 x 2.5 cm. Peso: 74.80 gr. Museo del Oro, Bogotá.

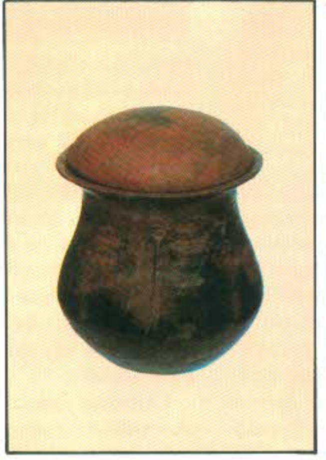
estas interpretaciones tienen como fuente de inspiración una serie de analogías etnográficas. Esto de ninguna manera constituye una sorpresa si se tiene en cuenta que etnólogos pioneros en Colombia, como Karl Theodor Preuss o Henry Wassen, intentaron desde un comienzo relacionar aspectos formales de los artefactos indígenas con significados culturales concretos; es decir, con una actitud específica ante ciertas formas, animales, colores, olores o sabores. Por supuesto, estos esfuerzos culminan con los numerosos escritos de Gerardo Reichel-Dolmatoff sobre iconografía entre grupos indígenas contemporáneos.

El interés por el estilo, para definir áreas culturales, ha sido criticado recientemente. El problema más grave es el de asumir pautas de homogeneidad cultural a partir de unos pocos rasgos de estilo. Numerosos estudios sugieren que aun cuando dos sociedades produzcan una cerámica o una orfebrería similares, simplemente no pueden clasificarse como una cultura. Es sencillamente un despropósito pensar que las comunidades que vivían en la región de la costa atlántica, por ejemplo, eran "la misma gente" porque usaban piezas de orfebrería similares.

Otra limitación es que los índices de "similitud" entre las piezas arqueológicas que se comparan son arbitrarios; es decir, dependen de criterios de clasificación seleccionados de antemano. Lo malo es que usualmente no se aclara por qué se seleccionan ciertos criterios y no otros. Pero, además, existe un problema de fondo aún mayor: aun si pudiéramos establecer fronteras muy detalladas entre diferentes "tradiciones" o "culturas", tendríamos una especie de mapa étnico o cultural tipo National Geographic, que en realidad poco o nada nos diría sobre cómo funcionan las sociedades indígenas, o cómo y porqué cambian a través del tiempo.

Desde muchos puntos de vista, los estudios iconográficos han sido mucho más productivos, pero tampoco están exentos de problemas. El más obvio es, naturalmente, el de interpretar "patrones mentales" de sociedades extintas a partir de información de carácter etnológico. En otras palabras, el problema de qué significan





Urnas funerarias de la cultura de San Agustín. Colección particular, Bogotá. Fotografías de Nicolás Bortfeldt.

ciertos rasgos estilísticos de sociedades extintas se delimita al campo de cómo funcionan rasgos similares en el contexto de sociedades contemporáneas. Esto abre, sin duda, un campo de investigación atractivo, como es el de entender estilo como un sistema de comunicación en sociedades indígenas. Además, no nos circunscribe simplemente a la descripción escueta de una serie de "rasgos" para definir culturas o períodos. Queda abierta la duda, sin embargo, sobre las limitaciones de cómo relacionar contenidos simbólicos del presente etnográfico, después de siglos de cambio cultural, con el pasado arqueológico.



Hombre murciélago de la cultura Tairona. Museo del Oro, Bogotá.

Estilo y limitaciones del registro etnográfico

Es justo preguntarse si la única manera como los estudios sobre estilo de material arqueológico pueden decir algo nuevo sobre las sociedades precolombinas es a través de comparaciones etnológicas. Las valiosas contribuciones de los etnólogos dan sin duda luces sobre cómo funcionan diferentes símbolos en contextos culturales específicos; ilustran, en otra palabras, sobre una amplia gama de posibles interpretaciones que pueden plantearse en torno al problema del estilo. Sin embargo, no solucionan ningún problema arqueológico, ni especifican cuál de esas posibles interpretaciones es más razonable en contextos para los cuales carecemos de informantes que participen en la sociedad que estudiamos.

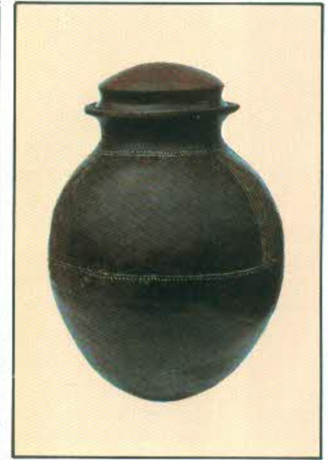
Reichel-Dolmatoff señala claramente este problema con respecto a la simbología Tukano. Reichel se refiere a una interpretación sobre los mensajes implícitos en la cultura material indígena, según la cual el estilo se interpreta en el contexto de informar sobre la necesidad de moderación en prácticas de caza y pesca en un medio geográfico en el cual el acceso a proteínas constituye el principal factor limitante. Sin embargo, anota Reichel, cada símbolo que usan los tukanos no está atado a un contenido cultural universal. Aun cuando existe un común acuerdo entre los tukanos sobre el significado de cada símbolo, este acuerdo se rompería en otro contexto social, por no hablar de una sociedad cientos de años anterior.

Estilo, arqueología y desarrollo de sociedades complejas

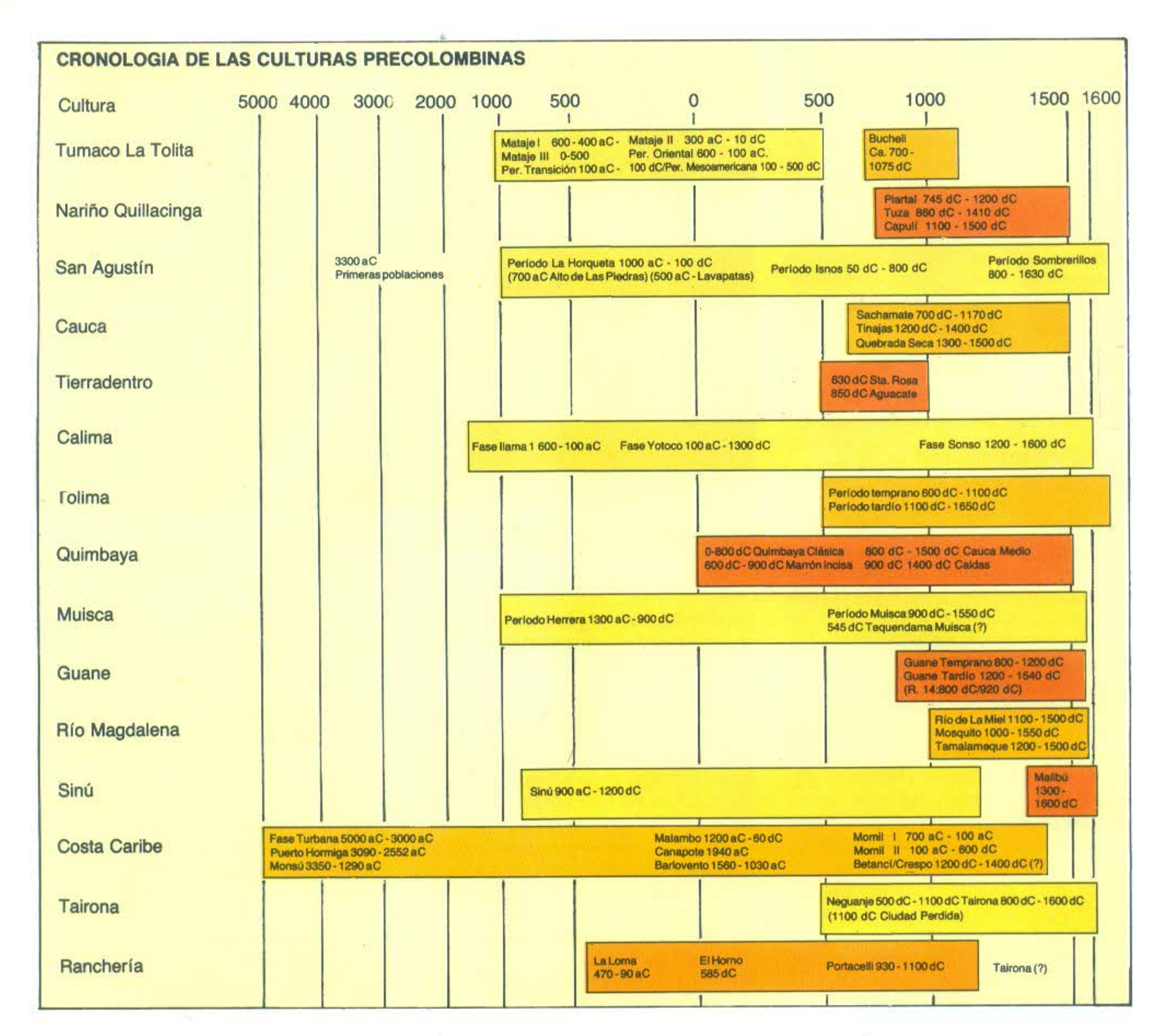
Comparada con la etnología, la arqueología puede parecer muy limitada. No excava mitos, ni lenguas, ni parece estar cerca de encontrar ningún universal en términos de pautas de pensamiento humano. Paradójicamente, sin embargo, estas limitaciones ponen a la arqueología en posición de decir cosas aún mas interesantes. Ya hemos mencionado cómo la manera más acertada de aproximarse al significado de símbolos no es necesariamente a través de relacionarlos con mensajes específicos, porque éstos son múltiples y no dependen de los rasgos formales de estilo. Por ejemplo, a pesar de la íntima relación entre el chamán y el ave en vuelo o el jaguar en muchos contextos culturales, el hallazgo de figuras en forma de jaguar o ave en el registro arqueológico no nos remite necesariamente a la











existencia de chamanes como los que hoy existen en la Amazonia. De igual manera, el hallazgo de representaciones de murciélagos en adornos de la Sierra Nevada de Santa Marta y, digamos, Costa Rica, no necesariamente implica la coparticipación de estas dos regiones en una misma simbología religiosa. Para llegar a conclusiones interesantes sobre la función del estilo en las sociedades precolombinas resulta más productivo establecer analogías en función, no en rasgos formales. Y en este punto la arqueología puede ayudar mucho.

Ahora entraremos a estudiar aspectos de estilo en relación con el origen de sociedades complejas desde un punto de vista exclusivamente arqueológico. Este es un tema relevante porque Colombia constituye el laboratorio ideal para estudiar este tipo de sociedades, usualmente conocidas en la literatura como «cacicazgos». Es claro que la aplicación de este término no significa que todas las sociedades tuvieran un grado de desarrollo homogéneo. Sin embargo, en un sentido general, el término es útil porque hace relación a un conjunto de sociedades que no se pueden clasificar ni como igualitarias ni como Estados rígidamente estratificados. En este tipo de grupos el poder de la élite no se sustenta en el uso de la fuerza, sino en su habilidad para administrar recursos y legitimar autoridad en términos ideológicos.

En sociedades igualitarias los derechos y deberes se derivan simplemente de la pertenencia al grupo; aunque existen diferencias de estilo locales, éstas sirven más para indicar pertenencia a una sociedad dada, que un sistema aceptado de jerarquización social. En sociedades igualitarias también resulta usual que todas las unidades domésticas compartan el acceso a la imaginería reproducida. Dicho de otra manera, la sociedad prefiere un estilo determinado en su cerámica o arquitectura en oposición a grupos que utilizan otras marcas de identidad.

En cacicazgos la función de estilo es diferente. Aun cuando muchos símbolos puedan continuar marcando diferencias étnicas, el acceso a ciertos estilos es desigual dado que la élite se identifica con poderes sobrenaturales que no cobijan a la población comunera. El acceso diferencial a la imaginería en los cacicazgos



Cerámicas de las culturas Muisca (figura central), San Agustín (vasija globular) y Nariño (otras piezas). Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

puede reflejar diversas situaciones. Los miembros de la élite pueden estar en competencia por adquirir objetos foráneos de alto valor y prestigio, o pueden estar tratando de proyectar una imagen guerrera y de arrojo en algunos de sus artefactos. También pueden ejercer el monopolio sobre qué diseños deben usarse y cuáles son sus asociaciones. Finalmente, pueden empezar a copiar diseños de sociedades más desarrolladas con el fin de justificar su posición especial en la sociedad.

En cualquier caso, en el registro arqueológico las evidencias de estos elementos van a estar distribuidas de tal manera que se sugiera un acceso restringido. No esperaríamos encontrar estas marcas de prestigio expresadas en estilo en todas las unidades domésticas ni en todas las tumbas. Más bien, estas marcas aparecerían en aquellos contextos correspondientes a miembros de la élite o en contextos ceremoniales que de alguna manera sugieran su participación y control. Si bien este tipo de enfoque nunca nos podrá responder "qué significaba" el jaguar en la sociedad tairona, o la serpiente en la muisca, nos aclarara en cambio cuáles sectores de la sociedad tienen acceso a qué representaciones simbólicas y cómo esto se relaciona con el funcionamiento y desarrollo de los cacicazgos.

Estilo y sociedades igualitarias

El uso de estilo como sistema de comunicación se puede remontar a los cazadores-recolectores que poblaron el país hace por lo menos unos 12000 años. La mayor parte de los artefactos que encontramos como evidencia de su modo de vida consisten en artefactos líticos o de hueso. Esto, por no mencionar la probable existencia de rasgos culturales tales como pintura corporal, decoración en recipientes de origen vegetal o madera, de los cuales no tenemos mayor evidencia arqueológica por el momento. El material excavado se reduce, en fin, a instrumentos funcionales relacionados con actividades más bien prosaicas: rasgar, raer, matar o cortar.

Tradicionalmente estos artefactos no son los ideales para contener estilo de comunicación efectivo. Sin embargo, como lo sugieren las discusiones sobre el paleolítico europeo, tampoco escapan completamente a este propósito, ni sus rasgos de forma son siempre del todo funcionales.

La tradición lítica más común entre los más antiguos pobladores de Colombia corresponde a la denominada Abriense. Se trata de instrumentos burdos hechos por percusión casi siempre sin retoques. El hallazgo de puntas de proyectil de piedra cuidadosamente trabajadas es aún raro, lo cual es una lástima porque en estos objetos es en los que más comúnmente se denotan elementos en estilo que no son puramente funcionales sino estéticos, ya sea con fines de marcar diferencias étnicas o reconocer el prestigio de los mejores cazadores.

Los sitios excavados del período de cazadores y recolectores no permiten diferenciar claramente la existencia de jerarquías sociales marcadas por estilo. Ciertamente, al lado de algunos entierros de cazadores y recolectores en el altiplano cundiboyacense, se han encontrado artefactos líticos. Estos, sin embargo, son exactamente de la misma clase de los que se utilizaban en actividades cotidianas.

Futuras excavaciones permitirán conocer si las diferencias entre complejos líticos excavados en diversas





Hachas talladas en piedra, procedentes de San Agustín. Colección particular, Bogotá. Fotografías de Nicolás Bortfeldt.

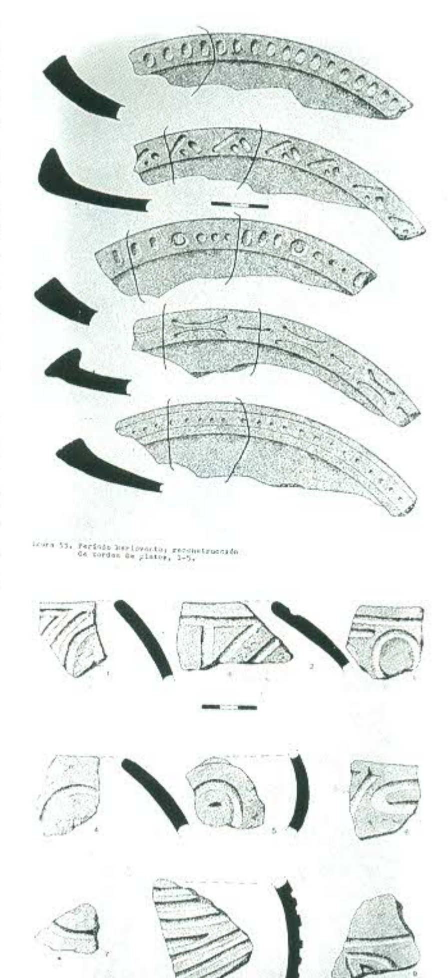
partes del país corresponden exclusivamente a adaptaciones a diversos medios ambientes o no. En efecto, queda abierta la posibilidad de que las diferencias observadas en el material conocido hasta ahora no sean estrictamente funcionales. Los burdos artefactos abrienses encontrados en la cordillera Oriental son fundamentalmente de la misma clase, a pesar de que se los encuentra en diferentes medios ambientes. Algunos autores piensan que se trata de un fenómeno de «condicionamiento cultural» entre estos grupos. Otros investigadores, sin embargo, piensan que las similitudes se deben más bien a semejanzas en función. Como en efecto se trata de artefactos burdamente elaborados y no son instrumentos especializados, pueden cumplir con su propósito en un amplio espectro de medios ambientes.

Primeras sociedades agrícolas y alfareras

Con el advenimiento de prácticas alfareras tenemos bases más firmes para tratar de relacionar estilo con patrones de organización social. La razón es obvia. En primer lugar, la cerámica constituye un material muy plástico que resulta apropiado como sistema de comunicación; en segundo lugar, las vasijas de barro se rompen con alguna frecuencia en sitios de habitación, campamentos y lugares ceremoniales, por lo cual se espera disponer de una muestra relativamente grande de tiestos. De hecho, en los sitios alfareros más tempranos, los arqueólogos encuentran tiestos por miles, no como una pequeña muestra de un trabajo experimental.

Colombia constituye, por cierto, uno de los lugares con cerámica más temprana en el continente. Una serie de poblaciones adaptadas en gran medida al medio de manglar, pero también a la recolección, la cacería y de manera cada vez más importante a la agricultura de tubérculos en el litoral caribe colombiano, producía vasijas de barro hace unos 6000 años. Entre los sitios de esta primera tradición alfarera se encuentran Monsú, Puerto Hormiga, San Jacinto, y otros lugares en cercanías de Cartagena. Allí, grandes acumulaciones de tiestos permiten conocer detalladamente una tradición cerámica con representaciones plásticas.

La gran mayoría de tiestos excavados en estos sitios con alfarería temprana sugiere una función principalmente doméstica de las vasijas. En general, se trata de recipientes globulares o subglobulares aptos para la cocción de alimentos. La cantidad de tiestos decorados es muy baja. En Monsú el 94.51% de los fragmentos no tiene decoración alguna, mientras en Puerto Hormiga el porcentaje es de 93.8. Cuando hay decoración es generalmente incisa y predominan los diseños geométricos. También hay alguna decoración modelada o aplicada. Los diseños biomorfos son más bien escasos, a menos que algunos diseños geométricos constituyan abstracciones de animales o seres humanos. Ahora bien, además de la cerámica aparecen otros indicios de estilo. En Puerto Hormiga, por ejemplo, se reporta el hallazgo de un pequeño collar de vértebras de pescado, un hueso de ave tallado y un pendiente tallado en un bivalvo. Además, también se describen conchas rellenas de polvo rojizo.



Fragmentos cerámicos con decoraciones excisas encontrados en Monsú (Bolívar) y publicados por Gerardo Reichel-Dolmatoff en 1985.

Los sitios con cerámica temprana del litoral caribe han sido considerados como miembros de una "superfamilia" en cuanto comparten muchos rasgos, particularmente en la decoración de la cerámica. Sin duda, existe un aire de familia en el material excavado en estos sitios. Sin embargo, también es claro que existen algunas diferencias en estilo. Aun cuando los lugares excavados hasta el momento se han tomado en el sentido de una secuencia cronológica, parece claro que hace 5000 años probablemente diferentes grupos elaboraban cerámica con algunas variaciones, sobre todo en decoración.

Dada la ausencia de la excavación sistemática de entierros o viviendas correspondientes a este período de alfareros tempranos, es difícil saber si se puede hablar de diferencias en rango marcadas por variaciones en decoración de las vasijas. De hecho, algunas evidencias arqueológicas sugieren que aún nos encontramos ante sociedades igualitarias. Tanto Puerto Hormiga como Monsú se interpretan como sitios habitados a lo más por un centenar de personas. De no ser, en efecto, por el hallazgo de cerámica, las evidencias de complejidad social son semejantes a las que se cuentan para las sociedades de cazadores-recolectores. Nada permite suponer que ciertas clases de artefactos estén asociados con una élite, ni es claro tampoco si existían jerarquías de asentamientos o especialistas religiosos de tiempo completo. la presencia de tiestos, por más ricamente decorados que puedan estar, no necesariamente nos remite a sociedades complejas. El uso de vasijas, por la relativa facilidad con que se rompen, puede insinuar un mayor énfasis en la vida sedentaria, pero no necesariamente la existencia de especialistas o un desarrollo notable de la centralización política.

Hasta que no se desarrollen investigaciones más detalladas, la interpretación más obvia de las diferencias de estilo en la alfarería de los sitios con cerámica temprana es que tales diferencias marcan más unas distinciones de filiación social que de rango.



Colgante ornitomorfo de la cultura Nariño, procedente de Pupiales. 6.3 x 5.3 cm. Peso 8.5 gr. Museo del Oro, Bogotá.

El desarrollo de sociedades alfareras a partir de unos 2000 años antes de Cristo en adelante se generaliza a todo el país. Yacimientos como Canapote (1940 ± 100 aC.), Barlovento (1500-1000 aC.) y Malambo (1000 aC.?) se destacan entre los sitios costeños. Pero además de estos sitios costeños empiezan a aparecer evidencias de sociedades alfareras en lugares alejados del litoral caribe. Entre ellos se deben mencionar el valle del río Cauca y la Amazonia. En todos estos lugares la ausencia de excavaciones detalladas en sitios de habitación o entierros no permite saber si variaciones en estilo marcan diferencias sociales. Algunos arqueólogos empiezan, sin embargo, a plantear la existencia de sociedades complejas, basadas en gran medida en el cultivo del maíz.

Estilo y sociedades complejas

Las primeras evidencias firmes de sociedades complejas surgen en el suroccidente del país, en una época que se puede remontar al 1000 aC. Allí, una serie de elementos, tales como estatuaria, orfebrería, redes de caminos y concentraciones relativamente altas de población, indican la presencia de sociedades muy diferentes a las que hemos descrito hasta el momento. El suroccidente se define, además, como una "provincia" en la cual se habría dado énfasis al martillado de oro de buena calidad y con elaboración de piezas únicas. Otra "provincia" se habría desarrollado en el norte del país y se caracterizaría por el uso de aleaciones de oro y cobre (tumbaga) y la elaboración de múltiples adornos pequeños. De esta forma se diferencian dos regiones en las cuales habría alguna clase de "actitud común" ante el manejo del oro, y por lo tanto dos provincias de diferente "extracción cultural".

Esto en lo que toca a períodos tempranos en el desarrollo de cacicazgos, es decir, los procesos ocurridos entre el 1000 aC. y el 1000 dC. Para épocas más tardías el panorama se complica considerablemente porque la tradición orfebre, la talla de estatuas y otras evidencias monumentales de complejidad social se desvanecen. En su lugar, se impone una serie de tradiciones mucho más modestas, similares a las que se implantaron en el norte como una especie de derivación simplificada de las ricas tradiciones del suroccidente.

Para explicar el "aire de familia" de los desarrollos orfebres y alfareros tempranos del suroccidente se acude a cierta base cultural común de las sociedades meridionales; en otras palabras, a algo así como una manera común de ver el mundo. Por otra parte, la palabra con que frecuentemente se describen los cambios ocurridos a partir del siglo X dC. es la de "invasiones". Tanto Nariño, como Calima, Quimbaya y San Agustín, habrían sido invadidos por sociedades provenientes de otras partes. Estos grupos invasores habrían tenido un grado de complejidad más bajo que sus antecesoras o, por lo menos, habrían tenido un menor desarrollo de las artes.

¿Es esta la única alternativa para explicar los cambios en estilos orfebres y alfareros? Pensamos que no. En primer lugar, basta mirar un mapa de Colombia para encontrar objeciones a la idea de movimientos de población. Si hacia el siglo X dC. ocurrieron invasiones en Calima, San Agustín o Quimbaya, esto equivaldría a que prácticamente todo el suroccidente del país fue invadido. El problema es que la hipótesis de migraciones implica que en un área por fuera del suroccidente tendríamos que encontrar evidencias de sociedades con una cultura material idéntica o similar a la de los últimos períodos prehispánicos del suroccidente. Esto no sucede. Ni en Ecuador ni en el norte de Colombia se desarrollan sociedades cuya cerámica sea igual a la de San Agustín, Calima o Quimbaya. Además, los resultados de investigaciones arqueológicas indican que ya durante los primeros siglos de nuestra era la densidad de población en el Alto Magdalena, Calima, Muisca y Tairona era considerable. ¿Qué pasó con esa población? Habría que explicar cómo una buena cantidad de gente simplemente se habría esfumado ante la llegada de imaginarias hordas de guerreros.

La idea de una decadencia orfebre marcada por la mayor utilización de cobre y aleaciones en vez de oro puro también es absurda. El oro en Colombia no sólo es sumamente abundante, sino también fácil de explotar en aluvión. El cobre es mucho más escaso y además mucho más complicado de explotar. Si bien las piezas orfebres más tardías pueden parecer menos espectaculares (en promedio) que las tempranas del suroccidente, el sistema de explotación del cobre y los desarrollos de aleaciones sugieren notables logros artesanales.

Sociedades jerarquizadas y marcas de rango

Como punto de referencia para la descripción del contexto arqueológico en el cual aparecen evidencias de estilo como marca de rango y en el que pueden identificarse jerarquías políticas, tomaremos las siguientes sociedades: el Alto Magdalena y Calima, en el sur, donde encontramos evidencias tempranas de cacicazgos; Quimbaya, en el occidente del país, donde el desarrollo de sociedades complejas es algo más tardío, y Tairona, en el extremo norte, donde los españoles encontra-







Cerámica de San Agustín con decoraciones plásticas: copa ceremonial, vasija con varios órdenes de ondulaciones y vasija globular. Colección particular, Bogotá. Fotografías de Nicolás Bortfeldt.

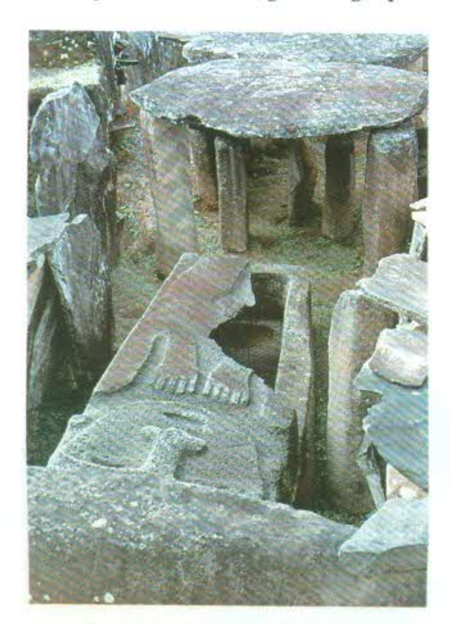
ron a su llegada algunas de las sociedades más desarrolladas.

Con fines descriptivos, conservaremos los nombres de áreas arqueológicas tradicionales, pero siempre en el sentido de ubicar regiones geográficas, no "culturas". La descripción empezará por el sur del país, donde el desarrollo de cacicazgos parece ser más temprano que en el norte. Con esta descripción se pretende identificar los rasgos de estilo que parecen haber funcionado como marcas de prestigio. También pretendemos plantear una explicación sobre la difusión de rasgos de estilo similares en amplias regiones —lo que los arqueólogos tradicionales denominan "áreas culturales"— sin tener que acudir a elementos tales como la existencia de una base cultural común o migraciones.

Alto Magdalena

El hallazgo de estatuas, templetes, caminos y montículos en el Alto Magdalena ha llamado la atención de los arqueólogos desde hace años. No sorprende, por lo tanto, que con mayor frecuencia que en otras partes del país la iconografía plasmada en esos elementos, con frecuentes representaciones de felinos, serpientes y aves, sugiera para muchos la existencia de una élite, liderada por especialistas religiosos o chamanes.

En el Alto Magdalena se estima que la ocupación más antigua de grupos agricultores y ceramistas se remonta al año 1000 aC. De esta época se encuentran indicios que sugieren el desarrollo de cacicazgos. Algunos poblados se agrupaban alrededor de centros ceremoniales con montículos y tumbas revestidas con lajas de piedra. En esta región, las estatuas están asociadas desde bien temprano con sitios de enterramiento de miembros de la élite.



Sepulcro en piedra tallada y templetes dolménicos del Parque Arqueológico de San Agustín, con restos de policromía. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



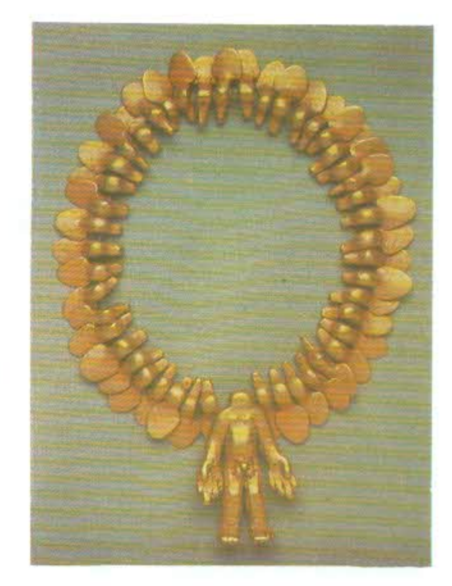
Caracol de oro de la cultura Agustiniana. 19 x 3.5 cm y peso de 31.3 gr. Museo del Oro, Bogotá.

La relación entre estatuaria y jerarquización social es aún más evidente en períodos posteriores, durante el denominado Período Medio en La Plata (0-850 dC.) o Clásico Regional en San Agustín. En La Plata se encuentran dos concentraciones de población relacionadas con centros políticos. En ellos aparecen, además de la nucleación de población, evidencias de estatuas y tumbas. En San Agustín, por una época similar, la estatuaria alcanza su máximo esplendor, a la vez que aparecen evidencias de piezas de orfebrería Tolima y de algunas producidas localmente. También se presume el acceso a caracoles marinos, dado que éstos se reprodujeron en oro. Otro elemento de origen foráneo quizás corresponde a la coca. En efecto, el consumo de esta planta de origen meridional aparece representada en estatuas de San Agustín; también se han encontrado poporos —recipientes para guardar la cal que acompaña la masticación de las hojas— elaborados en cerámica. Otra forma como encontramos en San Agustín el estilo es asociado con recurrentes alegorías de formas de vida de la fauna tropical de la selva. Felinos, serpientes, aves rapaces, parecen representar no sólo especies de fauna local sino también exótica.

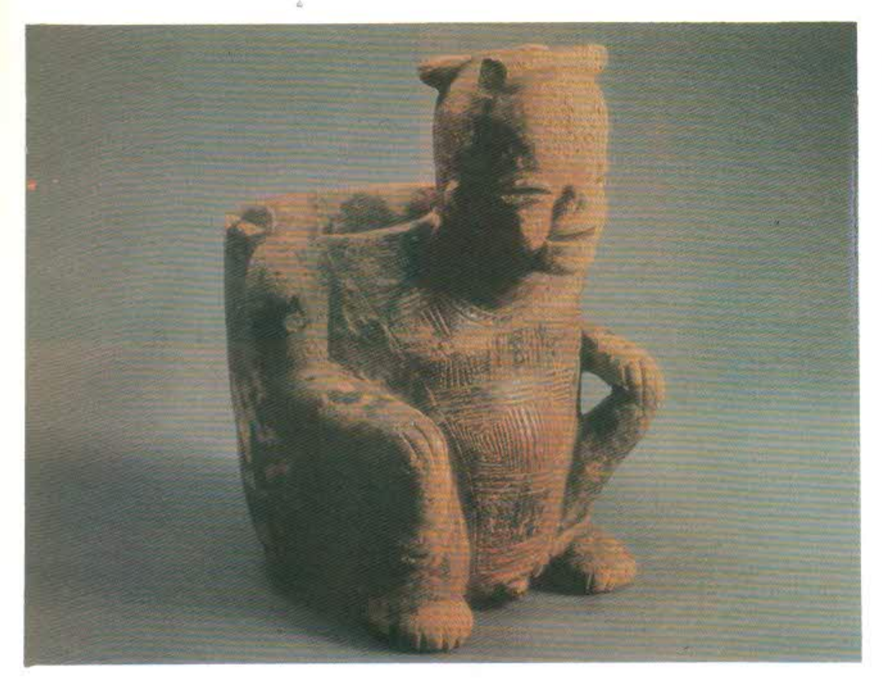
Las estatuas y los elementos de origen foráneo se relacionan en el Alto Magdalena con elaboradas tumbas de cancel y montículos, lo cual indica su vinculación con ceremonias de enterramiento de personajes de alto rango.

Los períodos de ocupación más tardíos en San Agustín (850-1600 dC.) se asocian a una aparente "decadencia" artística. La estatuaria como medio de expresión pierde su popularidad. Las evidencias de orfebrería son relativamente pobres, si bien en colecciones particulares se encuentran simples narigueras de tumbaga correspondientes a esta época. En La Plata, las tumbas ya no se encuentran en montículos sino que tienen forma de pozo con cámara lateral. Sin embargo, pese a estos procesos usualmente descritos como "decadencia", en La Plata se observa un continuado aumento de población y la vigencia de centros políticos importantes hasta la conquista española. En San Agustín, continúan encontrándose unas tumbas más ricas que otras, aunque las diferencias ya no están marcadas por los elementos propios del "auge" de San Agustín, sino por la cantidad de vasijas depositadas al lado de los muertos.

En el Alto Magdalena, y particularmente en San Agustín, donde encontramos la mayor concentración de estatuaria y montículos, se destaca el interés por adquirir o copiar elementos de imaginería foránea durante los desarrollos de sociedades complejas más tempranos. No sólo se importaban piezas de orfebrería Tolima y caracoles marinos; también se copiaba una serie de imágenes exóticas, propias de la selva tropical, en sitios asociados con el enterramiento de perso-



Collar de oro con 46 cuentas de 1.2 x 0.5 cm y y figura central antropomorfa de 2.6 x 1.7 cm. Cultura San Agustín. Museo del Oro, Bogotá.



Canastero de la cultura Calima, complejo Ilama, con decoración incisa geométrica y pintura. 11.5 x 13.5 cm. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.

nas de alto rango. Luego, durante los últimos períodos, se siguen observando evidencias de sociedades complejas: grandes centros de población, aumento de la densidad demográfica, entierros diferentes para distintas clases de miembros de la sociedad. Sin embargo, los elementos de estilo que marcan esas diferencias sociales son de carácter más local, sin echar mano de imaginería exótica.

Calima

La región Calima se encuentra ubicada en los alrededores de las poblaciones de Restrepo y Darién, sobre la porción de la cordillera Occidental del departamento del Valle del Cauca. En esta región, la ocupación de ceramistas más antigua se remonta al primer milenio antes de Cristo y culminó hacia los inicios de la era cristiana. Durante este período, denominado Ilama, la base de la economía parece haber sido la agricultura de maíz, fríjol y auyama.Los estudios en la región Calima hacen referencia a cementerios Ilama en los cuales se pueden reconocer diferencias significativas en cuanto a forma de las tumbas y ajuares. Además se mencionan contrastes entre cementerios grandes y pequeños, lo cual refuerza la idea de algún tipo de diferenciación social.

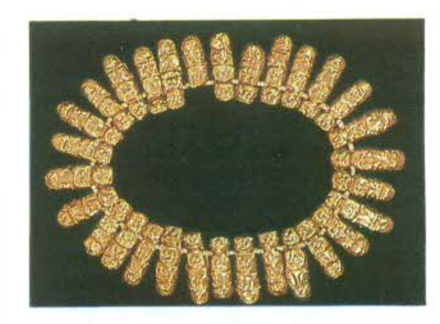
Las vasijas Ilama son ricas en representaciones de fauna —serpientes, murciélagos y felinos—, personajes míticos e incluso representaciones realistas de poblados. Estudios de estas vasijas sugieren que se hacía uso de la pintura corporal. Además de esta cerámica aparecen cuentas de collar líticas, espejos de obsidiana, cuya materia prima no es local, así como adornos de oro martillados.

Lo interesante de los elementos propios de la sociedad Ilama es que algunos de ellos no aparecen de forma indiscriminada en el registro arqueológico, sino en contextos claramente delimitados. Paradójicamente, a pesar de la rica iconografía de las vasijas Ilama, parece probable que ésta no sirviera para marcar diferencias de prestigio, al menos en relación con las cuentas líticas, los adornos de oro y los espejos de obsidiana muchas veces de origen foráneo. En los cementerios Ilama, en efecto, es frecuente encontrar tumbas con vasijas ricamente decoradas. Lo raro es encontrar tumbas con adornos de piedra o de oro. Estos últimos, por ejemplo, sólo aparecen en unas cuantas tumbas de los cementerios más grandes. También se describen máscaras de oro Ilama encontradas en tumbas bastante más profundas de lo usual, lo cual sugiere que no todo el mundo tenía fácil acceso a este tipo de objetos.

En síntesis, durante el período Ilama encontramos evidencias de estilo en contextos restringidos probablemente asociados a una élite. Las diferencias de *status* estuvieron marcadas por elementos exóticos diferentes, tales como cuentas de collar, metalurgia y espejos de obsidiana. Lamentablemente, pocas excavaciones de viviendas Ilama se han realizado, así que es difícil comparar los hallazgos provenientes de viviendas de miembros prominentes de la sociedad con las de individuos de bajo *status*.

Ahora bien, al período Ilama sigue en la región Calima el período Yotoco, el cual abarcó desde inicios de la era cristiana hasta aproximadamente el siglo XII dC. Al igual que durante Ilama, la economía estaba basada en la agricultura, como lo evidencian no sólo estudios de fitolitos sino también los restos de antiguos campos de cultivo reportados. La cerámica es aún más espectacular que la Ilama; son frecuentes las alcarrazas y los cuencos polícromos magníficamente elaborados. Además ocurre un notable desarrollo de la metalurgia. En vez de los relativamente modestos adornos Ilama se encuentran imponentes pectorales y narigueras martillados en oro de buena calidad, así como palitos para poporo. La descripción de la denominada "Guaca del tigre" Yotoco en la Hacienda Calimita nos da una idea de la riqueza extraordinaria de algunos entierros de este período. En una misma tumba se rescataron collares, una nariguera con placas colgantes, carretes de orejera, una figura de oro fundido y un pectoral. La enorme mayoría de los entierros Yotoco son mucho más sencillos.

Al igual que en el caso Ilama y del Alto Magdalena, parece probable que la cerámica producida localmente no se utilizaba como un indicador de rango muy efectivo. En los basureros Yotoco resulta común encontrar tiestos con decoración negativa correspondientes a la misma clase de vasijas



Collar de oro, cultura Calima, con 30 cuentas antropomorfas. Museo del Oro, Bogotá.



Alcarraza Calima de doble vertedera tubular con decoraciones incisas. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.

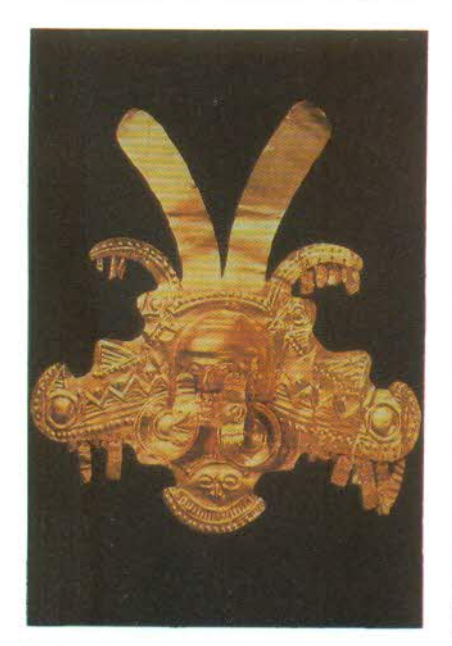
que se encuentran en tumbas. En cambio, los adornos líticos y la metalurgia sí aparecen como marcadores de *status*. Las investigaciones en Calima señalan, por cierto, que durante el período Yotoco continuaron utilizándose collares de cuentas de cuarzo similares a los descritos para Ilama, pero que éstos se hicieron más largos y pesados.

Ahora bien, lo interesante de la metalurgia Yotoco es su asociación con muchos rasgos de estilo presentes en el Alto Magdalena. En primer lugar, algunas piezas martilladas son verdaderas copias en miniatura de las estatuas agustinianas. Los tocados de muchas figuras Yotoco son idénticos a los que se describen para las estatuas. De igual forma, aparecen poporos para el consumo de coca, como también se describe para las tallas monolíticas del Alto Magdalena.

Finalmente, el último período prehispánico de Calima se conoce como Sonso, el cual habría cubierto desde aproximadamente el siglo XII dC. hasta la llegada de los españoles. Uno de los factores más intrigantes en este período es, como en San Agustín, la aparente "decadencia" que se observa en estilos cerámico y orfebre. En vez de la cerámica ricamente decorada, o de los adornos de oro espectaculares, los arqueólogos encuentran una cerámica relativamente burda y una orfebrería simple, orientada a la elaboración de adornos pequeños en tumbaga. Cambios tan radicales en la cerámica y orfebrería Sonso han dado pie para pensar en una decadencia en términos de organización social, o incluso en la invasión del lugar por sociedades distintas.

Sin embargo, al igual que en el Alto Magdalena, continúan las evidencias de complejidad social, aunque expresadas en una forma distinta. Existen tumbas Sonso con numerosas vasijas de barro en oposición a entierros donde el número de vasijas es muy bajo; incluso algunas tumbas tienen elegantes instrumentos hechos en madera exótica, caracoles marinos o adornos hechos con pelo humano. No es claro, por las descripciones hasta ahora realizadas, si el acceso a objetos tales como éstos estaba del todo restringido a ciertos miembros de la sociedad o no. Lo claro es que la élite Sonso no hacía uso tan frecuente, como sus contrapartes Ilama y Yotoco, de símbolos foráneos para reafirmar su prestigio.

Además del aparente uso de vasijas producidas localmente para marcar diferencias de prestigio, es probable que durante Sonso tales diferencias se indicaran mediante elementos distintos a la metalurgia y los adornos corporales suntuarios. Es muy sugestivo que durante el período Sonso aparezcan por primera vez impresionantes plataformas de hasta 100 metros de largo en las cimas de las lomas. Como anotan los reportes arqueológicos, se trata de verdaderas obras públicas que exigieron el movimiento de una considerable cantidad de tierra. Otras evidencias que probablemente sugieren marcas de prestigio, aun cuando su distribución no se conoce en detalle, se refieren al hallazgo de pequeñas estatuas muy diferentes a las del Alto Magdalena y sin su rica iconografía.



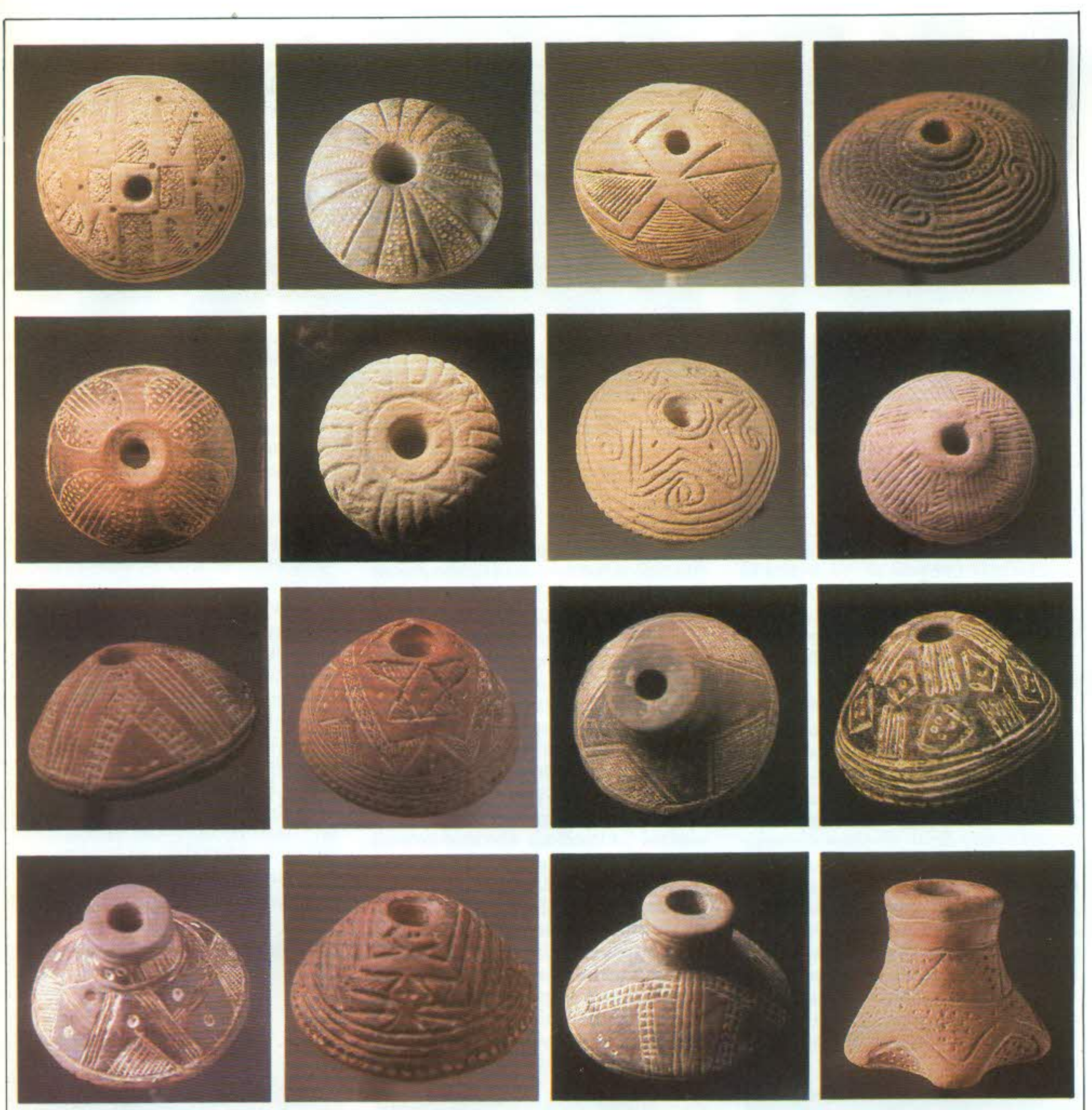
Diadema de la cultura Calima-Yotoco, procedente de Restrepo. 27 x 26 cm. Museo del Oro, Bogotá.



Poporo ceremonial en forma de jaguar, cultura Calima. Museo del Oro, Bogotá.

En Calima, el estilo viene a asociarse con una élite de forma que comparte algunos rasgos con el Alto Magdalena, pero que también contrasta en algunos elementos. En San Agustín, las evidencias de estilo relacionadas con jerarquías políticas se refieren ante todo a la estatuaria. En Calima la cerámica Ilama no parece representar un artículo de élite de acceso restringido, mientras la estatuaria de San Agustín, con una iconografía similar, sí parece relacionarse primordialmente con las actividades de una élite. Cuando las marcas de prestigio surgen en Calima, se trata de adornos exóticos. Su más alta expresión la constituyen adornos de oro que parecen copiar rasgos de estilo presentes en la estatuaria del Alto Magdalena.

De las similitudes entre Calima y el Alto Magdalena cabe destacar el interés por elaborar piezas imponentes para marcar prestigio durante los primeros siglos de la era cristiana. Tal es el caso de la estatuaria de San Agustín y de la metalurgia Yotoco. Pero ante todo se debe enfatizar la importancia en ambas regiones de objetos exóticos adquiridos mediante intercambios para períodos tempranos en el desarrollo de cacicazgos. Tanto los espejos de obsidiana en Calima como la orfebrería Tolima en el Alto Magdalena aparecen en contextos restringidos de élite. Finalmente, en ambas regiones se observa un proceso similar durante los últimos desarrollos anteriores a la llegada de los españoles. Se da una supuesta "decadencia" de las evidencias más obvias de prestigio social, en favor del desarrollo de industrias orfebres y alfareras más "sencillas", desde el punto de vista estético. Las marcas de prestigio parecen ser cada vez con mayor frecuencia objetos elaborados local-



Volantes de huso en cerámica de la cultura Quimbaya, de gran invención y riqueza decorativas. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá. Fotografías de Helbert Ruiz.

mente, sin que exhiban un estilo exótico copiado de áreas foráneas.

Valle medio del río Cauca

En los desarrollos del valle medio del río Cauca —usualmente conocidos como Quimbaya— seguimos encontrando similitudes con los del suroccidente del país, pero también nuevos elementos que nos acercan más a los desarrollos del norte, como Tairona y Muisca. En contraste con las regiones Calima o del Alto Magdalena, los procesos sociales prehispánicos de la región son muy poco conocidos. La mayor parte de lo que sabemos sobre la región proviene del estudio de piezas de museo provenientes de tumbas. Poco se ha estudiado en términos de cronología o aspectos tan básicos como dinámica de población, economía o patrones de asentamiento.

En estas circunstancias, la contextualización arqueológica de la información sobre estilo en el valle medio del río Cauca sólo puede seguir líneas de interpretación precarias. Sin embargo, incluso en estas circunstancias, se pueden reconocer algunas pautas interesantes para nuestra discusión.

El poblamiento de la región del valle medio del río Cauca por parte de sociedades alfareras se remonta por lo menos a los primeros años anteriores al inicio de la era cristiana. Uno



Máscara en tumbaga de la cultura Calima-Sonso, con nariguera y orejeras. 17 x 21 cm. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Vasos-efigie comunicantes, de la cultura Quimbaya, con pintura negativa negro sobre rojo. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.

de los hallazgos correspondientes a épocas más tempranas, ya indica la existencia de sociedades relativamente complejas. Se trata de una tumba de cancel con paredes y techo de piedras burdas, excavada en el municipio de Dosquebradas (Quindío). Allí se encontró un lote de piezas orfebres que incluye dos placas antropomorfas, tres pinzas, dos colgantes circulares, un pectoral de lengüeta, una lámina en forma de H y una lámina rectangular. También se encontró más de un centenar de cuentas de collar elaboradas en rocas verdes y en cuarzos.

El conjunto de piezas excavado en Dosquebradas consiste en objetos inspirados en los últimos desarrollos Ilama y los principios de Yotoco de la región Calima. También se puede observar interés por copiar piezas Tolima. En efecto, los pendientes antropomorfos resultan similares a los excavados en Tolima, si bien algunas de sus características, como sus placas colgantes, sugieren que fueron producidos localmente. El resto de piezas sugiere paralelismos con Yotoco y el Alto Magdalena. Las pinzas descritas son idénticas a las de Yotoco, aunque las de Dosquebradas son fundidas en tumbaga, no en oro como ocurre en el área Calima. La lámina en forma de H recuerda adornos que exhiben las estatuas de San Agustín. Por cierto, en la cordillera Central han sido encontradas tanto vasijas Ilama, como Yotoco, lamentablemente por guaqueros y no en excavaciones que nos aclaren su contexto. Igual se puede afirmar del hallazgo de otras piezas orfebres, particularmente los conocidos palitos para poporo con remates antropomorfos, que con alguna frecuencia han sido encontrados en tumbas de la región Quimbaya.

La ubicación cronológica de la tumba de Dosquebradas corresponde, tentativamente, a los primeros años de la era cristiana. Los desarrollos posteriores en la región se enmarcan dentro del llamado Quimbaya Clásico, conocido principalmente por piezas de orfebrería y cerámica provenientes de tumbas. En términos de cómo vivía esta gente es muy poco lo que sabemos. Lo claro, por ahora, es que se desarrolla un estilo orfebre muy propio, que se aleja cada vez más de los modelos del suroccidente. Ciertas vasijas Quimbaya Clásico exhiben pintura negativa similar a la de Yotoco, pero la mayor parte de las piezas consiste en urnas marrón incisas muy diferentes de cualquier desarrollo meridional. Con el oro, sucede algo similar: en lugar de las piezas martilladas de oro de buena calidad, empiezan a elaborarse objetos mediante la técnica de fundición. Son comunes también cascos, collares y poporos antropomorfos.

Los objetos de oro Quimbaya Clásico, así como las vasijas marrón-inciso, carecen de las ricas representaciones de animales de la alfarería Ilama o Yotoco. Se trata de objetos realistas, sin las representaciones de fauna que los arqueólogos asociarían a actividades chamanísticas. Sin embargo, parece que el acceso a estas piezas era de uso restringido; el conocido Tesoro de los Quimbayas, de 122 objetos, procede de dos tumbas excavadas en La Soledad (municipio de Filandia, Quindío), lo cual da una idea de cuán ricas podían ser ciertas tumbas. Las urnas marrón-incisas también dan la impresión de corresponder a objetos exclusivos, puesto que rara vez se les reporta en contextos domésticos como basureros o plataformas de vivienda.

La cronología de Quimbaya Clásico no se ha estimado con precisión, pero probablemente corresponde a los diez primeros siglos después de Cristo. Posteriormente, es decir, entre los siglos X y XVI dC., se desarrollan en la región una serie de estilos alfareros y orfebres muy distintos, también en el contexto de una aparente "decadencia" en relación con períodos más antiguos. Aunque la caracterización de la cerámica tardía es un verdadero embrollo por el momento, pueden anotarse algunas generalidades. Primero, en relación con la alfarería Yotoco, se trata de piezas relativamente modestas, decoradas con incisión o con pintura negativa burdamente aplicada. Segundo, las excavaciones realizadas en sitios de habitación sugieren que el mismo tipo de vasijas que se abandonaba en tumbas aparece también en contextos domésticos. Tercero, en los cementerios excavados no parece haber existido mayor diferencia en cuanto al tipo de vasijas utilizadas como ofrendas; las tumbas se diferencian, ante todo, por la mayor o menor cantidad de vasijas deposita-



Platos y pebetero de la cultura Quimbaya. Dibujo de César Uribe Piedrahita, 1936. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.






Representaciones masculinas pertenecientes al llamado primer Tesoro Quimbaya, obsequiado por el gobierno colombiano a la reina María Cristina de Habsburgo, de España, en 1892. Museo de América, Madrid.

das, no tanto por el acceso restringido a ciertas clases de vasijas especiales.

En síntesis, aunque la información arqueológica sobre la región Quimbaya aún es precaria, es factible que como en Calima y el Alto Magdalena se pueda reconocer un cambio en la forma como el estilo marcaba diferencias de prestigio. En un período temprano, representado por la tumba de cancel excavada en Dosquebradas, se dio gran énfasis a la copia de estilos propios de sociedades complejas meridionales —Yotoco, San Agustín, Tolima— así como probablemente a la importación de objetos suntuarios de esas regiones, particularmente palitos para poporo y cerámica con decoración negativa. Luego, durante Quimbaya Clásico, se desarrolla una tradición orfebre que ya no es copia de estilos exóticos. Finalmente, durante los últimos siglos antes de la conquista española, las diferencias de prestigio fueron marcadas no tanto por el acceso diferencial a estilos foráneos, como por el acceso a numerosos objetos de manufactura más sencilla producidos localmente.



Poporo Quimbaya clásico. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

Sierra Nevada de Santa Marta

Las primeras evidencias de pobladores en la Sierra Nevada de Santa Marta y el litoral adyacente se remontan a los últimos siglos anteriores al inicio de la era cristiana. En una época aún no claramente establecida, pero que puede remontarse por lo menos a unos 500 años aC., pequeñas poblaciones agricultoras ocuparon las tierras más fértiles de los alrededores de Ciénaga. La base de su economía, además del probable cultivo de yuca, incluía prácticas de cacería, pesca y recolección de moluscos. La cerámica descrita para este período es similar a la del sitio de Malambo, en el departamento del Atlántico.

Hasta donde sabemos, se trataba de una sociedad sin orfebrería. Su cerámica es aún poco conocida. El número de sitios reportados de esta ocupación es muy pequeño y no se han realizado excavaciones detalladas en ellos. No hay indicio alguno que permita pensar en la existencia de sociedades jerarquizadas. En los pequeños cortes hasta ahora realizados en sitios tempranos, la cerámica decorada no aparece asociada con sitios de élite. Por el contrario, se la reporta en basureros domésticos, al lado de restos de comida y artefactos líticos. No hay reportes de entierros de este período que permitan confirmar si algún sector de la población tenía acceso a cierta clase de objetos de lujo.

A esta fase de poblamiento temprano sigue otra, conocida como Neguanje (0-700 dC.). Durante Neguanje, el cultivo de maíz era más importante que durante el período anterior; simultáneamente, también parece que ocurrió cierto aumento de población. La cerámica Neguanje aparece en un buen número de localidades a lo largo del litoral e incluso en las estribaciones de la Sierra Nevada. Con este período tenemos, por lo demás, las primeras evidencias de cierta complejidad social y de prácticas de orfebrería.



Pectoral Quimbaya encontrado en Guásano (Valle del Cauca). 11 x 13.5 cm. Peso: 113.3 gr. Museo del Oro, Bogotá.



Pequeña urna funeraria en terracota, cultura Tairona, ca. 1200 dC. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

El hallazgo que con más fuerza permite pensar en que durante Neguanje ya cierto segmento de la población tenía acceso exclusivo a objetos de lujo, es una tumba excavada por Alden Mason en la ensenada de Neguanje. Se trata de una tumba recubierta de lajas de piedra que encerraba un ajuar consistente en objetos de cerámica, piedra y oro. La cerámica de esta tumba tiene rasgos peculiares: se destacan algunas piezas decoradas con pintura roja o café sobre engobe blanco formando diseños curvilíneos y sigmoideos. Entre las de oro, se encuentran pequeños cascabeles, pectorales triangulares con remates en espiral, narigueras con prolongaciones laterales, broches, y un colgante antropomorfo fundido en tumbaga. De los adornos líticos encontrados sobresalen los elaborados en nefrita, jade o alguna roca similar.



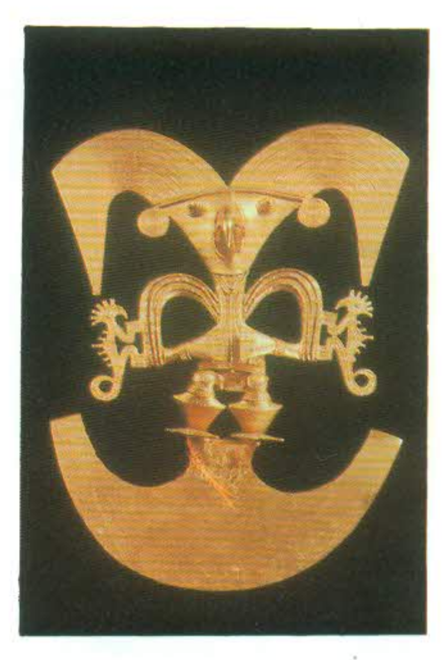
Alcarraza Tairona de vasos comunicantes, con decoraciones incisas y en relieve, ca. 1000 dC. 20 x 36 cm. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

Con frecuencia el material encontrado en la tumba de Neguanje ha sido considerado como representativo del período Neguanje. Se han encontrado, además, similitudes entre esta cerámica y la tradición pintada más temprana de la Guajira y se ha asumido que eso es válido para la alfarería Neguanje en general. Sin embargo, esto no es cierto. Los tiestos pintados que se encuentran en superficie de sitios Neguanje son muy diferentes. Generalmente se trata de piezas pintadas en rojo sobre superficie, no sobre engobe blanco como las vasijas excavadas por Mason, y'con una gama de diseños rectilíneos completamente diferentes a los de las piezas excavadas en Neguanje.

La cerámica de la tumba Neguanje es única y, aunque al parecer producida localmente, exhibe diseños exóticos para la región. Otro tanto puede afirmarse de la orfebrería y de los adornos de piedra. Los elementos descritos para el período Neguanje incluyen rasgos similares a los de la orfebrería Quimbaya y Sinú, así como incluso a los de la orfebrería de Panamá. También los adornos líticos parecen estar inspirados en modelos foráneos. Se destacan pendientes en forma de estilizaciones de murciélago que recuerdan especímenes centroamericanos, así como figuras humanas con rasgos de felino. Prácticamente todos los adornos de jade (o en una roca muy similar) encontrados por Mason provienen, por cierto, de la tumba excavada de Neguanje.

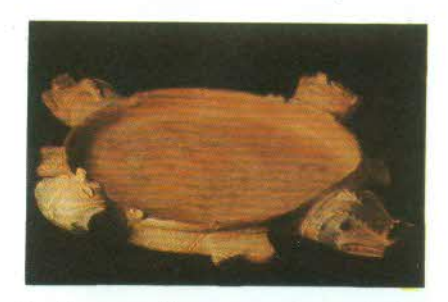
La interpretación más obvia de la tumba de Neguanje es que ésta correspondió a un personaje de importancia. También está claro que los elementos encontrados en ella corresponden a marcas de prestigio de acceso restringido, muy diferentes a los elementos de estilo propios de los objetos de vida cotidiana para la mayor parte de la población. Lo verdaderamente interesante es que, al igual que lo reportado para el entierro de Dosquebradas, en el área Quimbaya, estas primeras evidencias de jerarquización política corresponden a una serie de objetos suntuarios que, o bien fueron adquiridos en áreas bastante alejadas, o bien estaban inspirados en una serie de estilos exóticos.

Para períodos más tardíos se dan importantes cambios en la forma como el estilo comunica diferencias de prestigio. Desde luego, estos cambios ocurrieron paralelamente con transformaciones económicas y demográficas. A partir del siglo VIII se inició la colonización de la Sierra Nevada y para el siglo XVI es claro que había núcleos de población hasta alturas considerables. La mayor parte de la población parece haber ocupado aldeas nucleadas en la franja de clima templado y, según los testimonios arqueológicos y etnohistóricos, el maíz tenía una posición preponderante en la dieta. Sistemas de caminos unían las diferentes aldeas entre sí y a éstas con el litoral, o con tierras más altas, donde la población podía tener acceso a productos de diferentes climas.



Pectoral de la cultura Cauca. 16.5 x 13.3 cm. Peso: 190.3 gr. Museo del Oro, Bogotá.

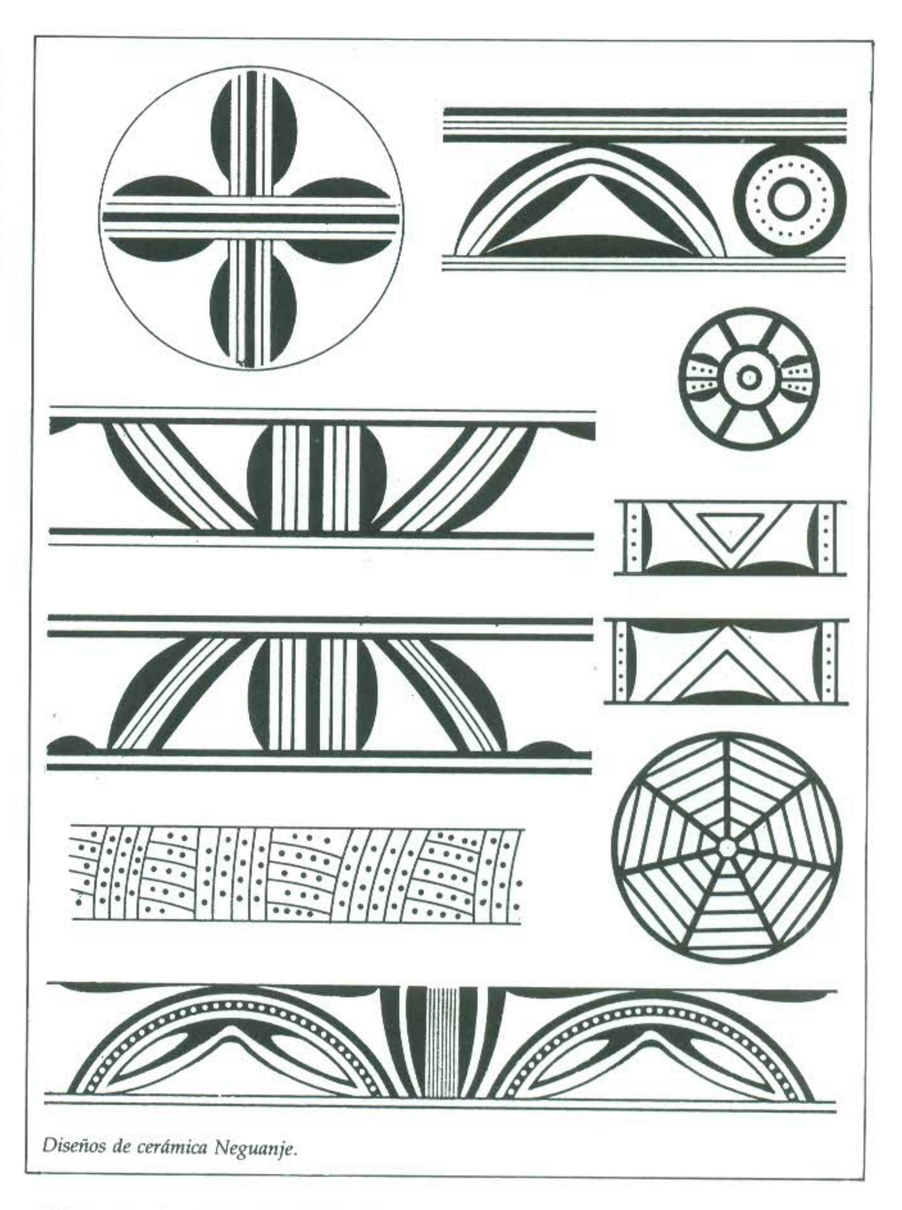
El estilo Tairona, que sirve para describir el material encontrado en los costados occidental y norte de la Sierra, así como en el litoral adyacente,



Bandeja ceremonial sonora con cabezas animales en los puntos cardinales, de la cultura Tairona, ca. 1250 dC. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

es conocido por la abigarrada gama de diseños zoomorfos y antropozoomorfos. En la cerámica resultan usuales las representaciones de murciélagos, felinos, serpientes y diversas combinaciones entre ellos y seres humanos. Aquí, como en Quimbaya Tardío o Sonso, los diseños ya no parecen ser copia de estilos exóticos. Por el contrario, se trata de desarrollos de inspiración local.

Pese a que la cerámica Tairona exhibe una gama de ricos diseños zoomorfos y antropozoomorfos que usualmente los antropólogos interpretan como asociados con prácticas chamanísticas, no parece haber una distribución arqueológica que sugiera un acceso restringido para la mayoría de ellos. Representaciones de serpientes o murciélagos son relativamente comunes en la cerámica doméstica que se encuentra en basureros y plantas de vivienda. De hecho, en un marcado contraste con Neguanje, las diferencias entre las vasijas de uso diario y aquellas depositadas en tumbas es mínima. En vez de objetos exóticos, lo que parece marcar las diferencias de prestigio es, como en los períodos tardíos de Calima, Quimbaya y el Alto Magdalena, el volumen de objetos no exóticos abandonados en tumbas. La excavaciones de Mason permiten, en efecto, distinguir entierros con numerosas ofrendas de vasijas de barro o adornos de orfebrería, todos ellos, o al menos en su gran mayoría, producidos localmente, en contraste con entierros pobres, con una vasija de barro o sin ofrendas.



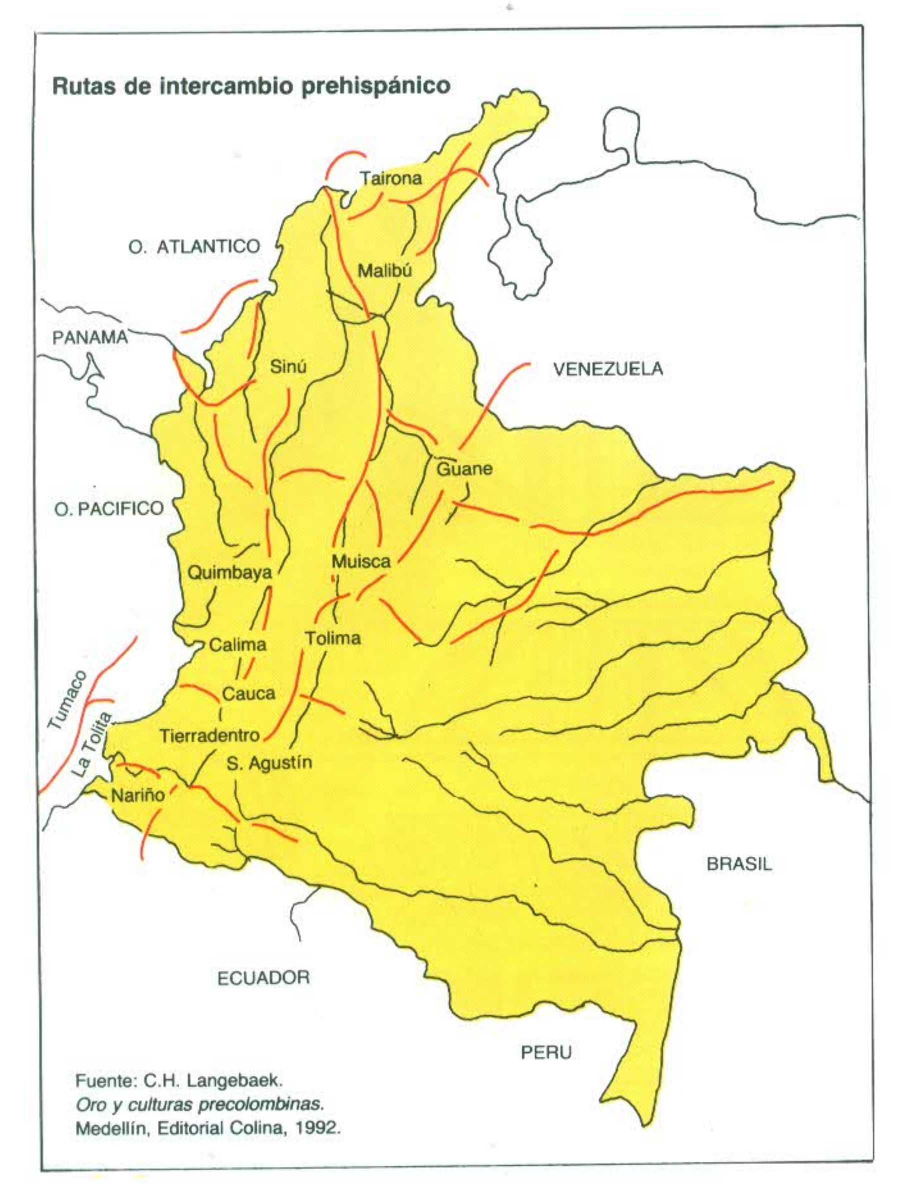
Diseños de cerámica Neguanje.

Estilo, culturas y organización política

La dispersión de estilos en cerámica y orfebrería sigue pautas que se relacionan con el desarrollo de sociedades complejas en Colombia. Sin embargo, esa relación no puede ser explicada fácilmente ni por migraciones de gente ni por la coparticipación de los pueblos indígenas en modelos de pensamiento comunes. La dispersión de estilos en orfebrería y alfarería fue selectiva y se relacionó, ante todo, con el afán de los grupos de élite por adquirir objetos de lujo provenientes de culturas foráneas, o por copiarlas localmente.

En efecto, la dispersión de estilos sigue patrones bastante claros, tanto en términos cronológicos como geográficos. En las primeras fases de desarrollo de cacicazgos, se observa un vivo interés por adquirir o copiar objetos de lujo exóticos. Una vez el desarrollo de cacicazgos se consolida, se establecen estilos de carácter muy local, los cuales generalmente carecen de representaciones exóticas. Los estilos propios de las sociedades complejas más antiguas sirven de inspiración para aquellas que se desarrollan algo más tarde. Inicialmente en el Alto Magdalena los entierros de élite dejaron muestras de orfebrería foránea y de estatuaria cargada de representaciones de la selva tropical. Por su parte, el estilo Calima incorpora diseños propios del Alto Magdalena, y sirve de fuente de inspiración para los primeros cacicazgos orfebres Quimbaya. El estilo Quimbaya, a su vez, inspira, al menos en parte, la orfebrería relacionada con los desarrollos Neguanje.

Hay que enfatizar que estos patrones no implican que el origen de sociedades complejas en diversas partes del país se debiera a estímulos foráneos. Aun cuando en cada región el surgimiento de cacicazgos va acompañado de la manipulación de estilos exóticos, también está precedido por procesos locales de aumento de población e intensificación de la agricultura. En segunda medida, la dispersión de estilos tampoco parece explicarse por patrones mentales comunes. La abigarrada gama de representaciones zoomorfas y seres fantásticos de la estatuaria del Alto Magdalena, para retomar un ejemplo, puede ser comparada con la de la cerámica



Fuente: C.H. Langebaek. *Oro y culturas precolombinas.* Medellín, Editorial Colina, 1992.

llama pero su función en cada sociedad fue completamente distinta.

Como hemos dicho, un proceso común en la evolución social indígena fue el abandono de modelos foráneos como fuente de inspiración, a medida que los cacicazgos se consolidaban. En vez de copiar, las sociedades más avanzadas son copiadas y los símbolos de prestigio pasan a ser de carácter puramente local. Esto, naturalmente, despierta numerosos interrogantes aún no resueltos. Es como si nos encontráramos ante un cambio, que implica que, en sus orígenes, la autoridad dentro del cacicazgo se relacionaría estrechamente con la habilidad de manipular símbolos de autoridad exóticos. Así mismo, da la impresión de que en cacicazgos consolidados, probablemente esa habilidad era menos importante para los caciques. Si esto es así, entonces ¿en qué se basaba la autoridad de los caciques, si no en la manipulación de símbolos de autoridad foráneos?

En estas páginas no podemos ofrecer una solución satisfactoria a este problema, aunque sí se pueden establecer algunas hipótesis. A la llegada de los españoles, los caciques de las sociedades más complejas, como la muisca, jugaban un papel importante en la organización del trabajo. Su rol consistía en administrar el acceso a materias primas foráneas —como algodón y oro— y en organizar el trabajo de especialistas en su transformación. Los oficios de tejedor y orfebre, por ejemplo, eran altamente especializados y frecuentemente se trataba de individuos adscritos a los caciques. Sin duda, es importante destacar que aún en el siglo XVI los caciques continuaban participando en redes de intercambio a larga distancia, y que éstas les brindaban el acceso a objetos foráneos muy apreciados. Pero, a la vez que los caciques muiscas lucían caracoles marinos o plumas de aves de la selva tropical, su poder era ante todo económico, como administradores y reguladores de la producción.

Bibliografía

CORREAL, GONZALO y T. VAN DER HAMMEN. *Investigaciones arqueológicas en abrigos rocosos del Tequendama*. Bogotá, Banco Popular, 1977.

DRENNAN, R.; G. JARAMILLO; E. RAMOS; C. SÁNCHEZ; M. RAMÍREZ y C. URIBE. "Reconocimiento arqueológico en las alturas medias del valle de La Plata". En: *Arqueología - Memorias v Congreso Nacional de Antropología*. Bogotá, ICFES, 1989.

DUQUE GÓMEZ, LUIS. *Prehistoria*, Tomo I, *Etno-historia y arqueología. Historia Extensa de Colombia*, Vol. I. Academia Colombiana de Historia. Bogotá, Lerner, 1965.

FRIEDE, JUAN. *Documentos inéditos para la historia de Colombia (1509-1550)*. Academia Colombiana de Historia. Bogotá, Editorial ABC, 1955-1960.

LABBÉ, ARMAND J. *Colombia antes de Colón. El pueblo, la cultura y el arte de la cerámica en Colombia*. Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1988.

LANGEBAEK, CARL HENRIK. *Noticias de caciques muy mayores. Origen y desarrollo de sociedades complejas en el norte de Venezuela y nororiente de Colombia*. Medellín, Universidad de Antioquia-Universidad de los Andes, 1992.

LANGEBAEK, CARL HENRIK. *Oro y culturas precolombinas*. Medellín, Editorial Colina, 1992.

PLAZAS, CLEMENCIA y ANA MARIA FALCHETTI. "Patrones culturales en la orfebrería prehispánica de Colombia". En: *Metalurgia de América precolombina*. Bogotá, Banco de la República, 1986.

REICHEL-DOLMATOFF, GERARDO. *Monsú: un sitio arqueológico*. Bogotá, Banco Popular, 1985.

REICHEL-DOLMATOFF, GERARDO. *Arqueología de Colombia. Un texto introductorio*. Bogotá, Fundación Segunda Expedición Botánica, 1986.

REICHEL-DOLMATOFF, GERARDO. *Orfebrería y chamanismo. Estudio iconográfico del Museo del Oro*. Medellín, Editorial Colina, 1988.

TRIMBORN, HERMANN. *Señorío y barbarie en el Valle del Cauca*. Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1949.

Arte precolombino-Estilos

Gloria Martínez Castillo

La evolución de las formas artísticas, el conjunto de esta formas y la manera como se repiten durante un período de tiempo determinado, es lo que constituye un estilo artístico. El artista es heredero de unas formas. Su obra es producto de la evolución de éstas, y en sus manos está la responsabilidad de no frenar tal evolución. Su deber es asimilarlas, proyectarlas y crear otras nuevas.

El predominio de unas formas sobre otras es lo que en arte se denomina estilo. La evolución de un estilo artístico se ha comparado con el proceso vital del hombre: juventud, plenitud y madurez. En el estilo artístico se advierten diferentes fases o pasos que completan un ciclo evolutivo, a estas fases o estadios también se les llama estilos:

El *estadio primitivo* marca el primer enfrentamiento del hombre con el material y las formas que lo rodean; también es su primer deseo de interpretar la naturaleza y su primer impulso de expresarla por medio de imágenes. En esta primera fase es posible que trabaje con materiales blandos (madera) porque se le facilita más el dominio de la materia. Desgraciadamente estos materiales son efímeros, menos resistentes al paso del tiempo. También es posible que modele el barro aún sin cocinar como primer intento por elaborar los recipientes para procesar y almacenar alimentos (utilitarios), o que elabore utensilios de trabajo (herramientas) y armas para la cacería de animales o para su propia defensa. Al final de esta fase, el hombre empieza a utilizar materiales más duros y resistentes, como la piedra; plasma en ellos figuras toscas, incipientes, representando hombres, mujeres y animales, algunas veces a sus dioses, o pequeñas figuras sagradas o de conjuro (votivas).

En la *fase arcaica*, el artista lucha por dominar la materia, por volverla más dúctil en sus manos (más plástica); se afana por encontrar una técnica que lo lleve a expresar sus pensamientos o los de su colectividad; esto lo hace de manera balbuceante y aún no logra el equilibrio entre expresión, realización y sentimiento.



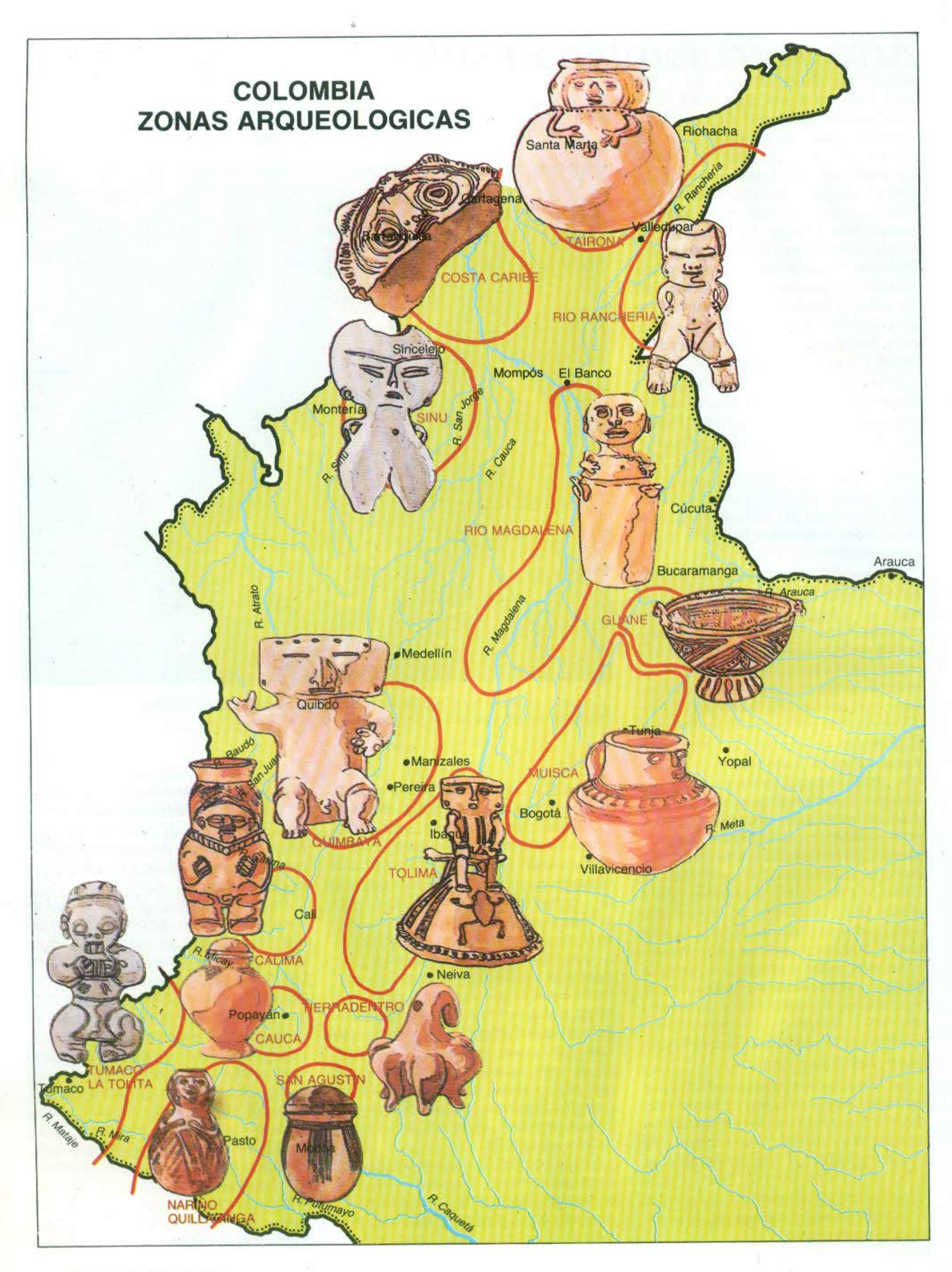
"Carguero" en oro de la cultura Calima. Altura: 7 cm. Colección particular, Bogotá. Fotografía: Nicolás Bortfeldt.

Una vez superada la etapa arcaica, el artista ya posee una técnica más desarrollada, también tiene una preferencia por temas específicos, intenta perfeccionar las formas y tiende hacia el realismo o el naturalismo, tratando de representar una realidad más acorde con lo que sus ojos ven. Esta es la *fase de transición* o estilo *preclásico*.

Una vez dominado el material y encontrada la técnica, se logra un perfecto equilibrio entre pensamiento y obra, entre sentimiento y expresión. Esta es la *fase de perfección* o estilo *clásico*. Las formas son perfectas dentro de lo que se propone el artista, el mensaje es claro, las figuras son serenas y tranquilas, hay perfecto equilibrio y armonía entre formas, contenido y expresión.

Otras tendencias artísticas no son forzosamente el resultado de una evolución, sino que se producen de acuerdo a las preferencias de expresión de determinada cultura o artista, y se manifiestan de manera paralela. El arte precolombino tiene características diferentes de acuerdo al lugar donde se origina, dependiendo de las influencias que recibe y la cultura que lo desarrolla:

En algunos sitios, el arte es exuberante y complejo, enunciando un estilo *barroco*, que se manifiesta en la manera de entremezclar las figuras, haciendo verdaderas simbiosis entre animales y humanos (antropo-zoomorfas), o entre animales entre sí (jaguar-serpiente). Estas imágenes son producto de la religión, las creencias, la manera de comprender el universo y, naturalmente, su manera de expresarlo. El barroco es un estilo en el que el artista se siente más libre. Aquí cuenta lo accidental, lo espontáneo, lo decorativo y ornamental que prodigan las formas. El artista es virtuoso y experto en la técnica; entra de manera segura a la descripción y al movimiento; produce efectos de luces y



COLOMBIA
ZONAS ARQUEOLOGICAS
Santa Marta
Riohacha
R. Ranchería
TAIRONA
COSTA CARIBE
RIO RANCHERIA
Sincelejo
Mompós
El Banco
Montería
SINU
R. San Jorge
R. Sinú
R. Cauca
Cúcuta
RIO MAGDALENA
Bucaramanga
Arauca
R. Arauca
R. Atrato
R. Magdalena
GUANE
Medellín
Quibdó
Tunja
R. Baudó
R. San Juan
Manizales
Pereira
MUISCA
Yopal
Bogotá
R. Meta
QUIMBAYA
TOLIMA
Villavicencio
Cali
R. Micay
CALIMA
Neiva
Popayán
TIERRADENTRO
CAUCA
TUMACO
LA TOLITA
SAN AGUSTIN
R. Mataje
R. Mira
Pasto
R. Putumayo
R. Caquetá
NARIÑO



Cabeza tallada en madera de la cultura de San Agustín. Colección particular, Bogotá. Fotografía a tamaño real de Nicolás Bortfeldt.

sombras por medio de los relieves que enmarcan las figuras y que, a veces, son un tanto exagerados. Este estilo es propio de temperamentos románticos, pleno de vitalidad, sentimiento y fuerza expresiva.

En el estilo *manierista* el artista tiende a repetir las formas adquiridas; las estiliza y las alarga y, debido a su constante repetición, provocada por la comercialización o el intercambio, las formas pierden vitalidad y emoción estética, lo que lleva a su decadencia.



Figura cerámica de "culebrero", cultura Tumaco, con interior hueco y zonas pintadas. Altura: 78 cm. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

Colgante de oro Nariño con la figura de un simio y arabescos. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

En un sentido más amplio, el término estilo cobija toda una época de expresión artística y refleja ampliamente una corriente de pensamiento; pero también se habla de estilo cuando se quieren definir las características formales de una obra para distinguirla de las demás. Gracias al estilo, la personalidad del artista se marca en la obra de arte de manera indeleble.

A veces el arte se torna simbólico y alegórico, de acuerdo al grado de espiritualidad religiosa al que haya llegado cada cultura, afanada en conciliar la vida y la muerte. En el estilo *simbólico*, las formas son hieráticas (sagradas), el profundo sentido espiritual se refleja por medio de símbolos; por ejemplo, una figura de una madre con su hijo en brazos es símbolo de la maternidad; la serpiente, para algunas culturas, es símbolo de la vida, y la rana es símbolo de la fertilidad.

Otras culturas elaboran formas más sencillas y estilizadas, con tendencia a la simplificación, adoptando formas geométricas o lineales, lo que denota un espíritu refinado y sobrio y una preferencia hacia la abstracción. El artista contempla el universo y lo traduce por medio de formas, que aunque basadas en la realidad, se van alejando de ella. El estilo *abstracto*, en su absoluta limpieza, excluye los detalles que puedan recordar la apariencia de la realidad; esta corriente generalmente se alimenta de las formas que han quedado plasmadas en el estilo clásico.

En otras culturas el arte se manifiesta dentro de una tendencia *expresionista*, donde el artista plasma en la obra de arte lo que siente, lo que lo conmueve y angustia. Aquí la línea juega un papel muy importante, ella delimita la forma y, a la vez, le da su razón de ser. El artista siente como si una fuerza cósmica reclamara nuevamente los elementos y se siente en la necesidad de aprehenderlos antes de que suceda una desgracia; artista y formas están estrechamente unidos y comprometidos. Las formas son gesticulantes, se presentan rasgos exagerados en los rostros, los ojos son desorbitados, las bocas están excesivamente abiertas; el artista ha expresado por medio de estos gestos sus propios sentimientos, ha exteriorizado sus pasiones, sus temores y su manera particular de comprender la naturaleza, humana o divina.

A veces, el artista se aparta de la realidad; a fuerza de conocerla, sueña con ella o la reinventa, le da libre curso a su fantasía e imaginación, explora su interior y su subconsciente y, como resultado, nos ofrece unas obras completamente *surrealistas*. El artista juega con la realidad y la altera a su acomodo, entremezcla realidades. Por ejemplo: toma al jaguar, el hombre, el águila y la serpiente; las cuatro entidades existen, pero lo que las hace irreales es su representación, que consiste en un hombre con garras de jaguar, cabeza de águila y cola de



Un "gritón", ceramio característico de la cultura Nariño. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Figura humana con doble yo. Fragmento cerámico de la cultura Tumaco. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

Medida de coca tallada en piedra, de la cultura Tairona, ca. 1000 dC. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

serpiente; este extraño ser ya no corresponde a la realidad, se ha transformado en un ser fantástico.

TÉCNICAS

Las culturas precolombinas se manifestaron artísticamente a través de la arquitectura, la escultura, la pintura y la orfebrería; algunas desarrollaron la ingeniería de las aguas para regar sus tierras y sembrados, otras el arte funerario, la estatuaria de gran formato, las imágenes de culto, los objetos rituales, las figuritas votivas. Para ello, desarrollaron diversas técnicas:

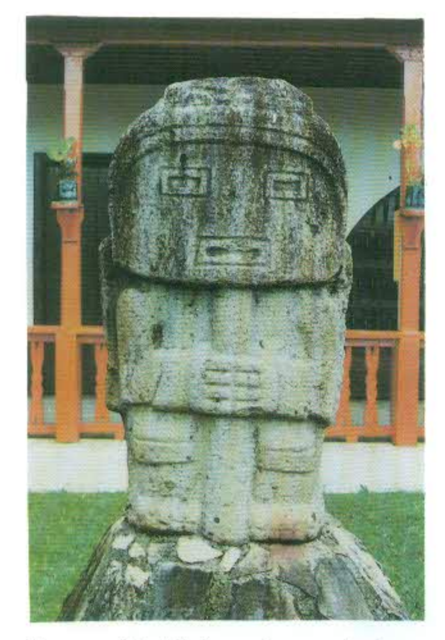


Figura en piedra tallada con máscara en el rostro sostenida por un pisón, con cintas en las muñecas y en las rodillas.
Museo Arqueológico de San Agustín. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

La *talla en piedra* consistía en devastar la piedra para revelar la forma, cuando se quería que ésta fuera de bulto (en tres dimensiones). Algunas veces se trabajaba el bloque de piedra —algunos de 6 metros de alto—, se tallaba en el sitio en que había sido extraído el material, o se transportaba. Para hacerlo se utilizaban rodillos de madera y cuerda. En general, la talla se hacía directamente sobre el bloque de piedra (granito, basalto y piedra caliza), con cincel y martillo, herramientas que se encuentran representadas en algunas esculturas. Se golpeaba la piedra (técnica de percusión) y con el mismo sistema de la *talla en madera*, en la que se utilizaban finos instrumentos cortantes, se eliminaban primero las partes del bloque, desvastándolo hasta que se perfilaba la forma, y luego se pulía, detallaba y perfeccionaba. En un estadio más avanzado, se elaboraba previamente el modelo en yeso o barro; se sacaban los puntos de referencia, como torso, cara y miembros; y se trasladaban al bloque por medio de orificios profundos para luego proceder al cincelado de la piedra.

Los *relieves* eran utilizados para decorar la arquitectura, las tumbas y los santuarios. Por medio de esta técnica se representaban las figuras en un solo plano. Se llama alto relieve, si la figura resalta más de la mitad de la masa; medio relieve, si está a la par con la masa; bajo relieve, si asoma menos de la mitad (en este caso las figuras se ven hundidas) dentro de la masa.

La *cerámica* fue utilizada en toda América y particularmente en Colombia. Inicialmente era modelada a mano y secada al sol; posteriormente, al ser calentada la comida que contenía el recipiente sobre brazas de carbón, el hombre se dio cuenta de que la arcilla se endurecía y era resistente al calor; esto marcó el primer paso hacia la alfarería y se siguió trabajando en tierra cocida (terracota).

En los inicios del período arcaico parece que fue la mujer quien se ocupó de la agricultura y la alfarería. Todas las culturas tuvieron cerámica de uso doméstico (utilitaria) y de uso ceremonial (gratuita); algunas la destinaban como recipiente para enterrar a los muertos y guardar sus huesos o cenizas. La base técnica inicial fue siempre la misma: primero se elaboraba una pasta con barro, greda o arcilla mezclada con agua; luego se le agregaba un desgrasante (vegetal, arena y conchas, o tiestos triturados) para evitar el resquebrajamiento, durante la cocción; luego se ablandaba el material, amasándolo hasta obte-





Figuritas en miniatura, talladas en huesos, de la cultura Nariño. Altura máxima: 4 cm. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Vasija Sinú con figuras antropomorfas en relieve. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



La cerámica Sinú en un sello de correos de 1989, diseñado por M.C. Bertrán.



Vasija Quimbaya con dos figuritas de ranas y decoraciones incisas y excisas, de gran valor plástico. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

ner el grado de dureza requerido; el siguiente paso consistía en enrollar largas tiras cilíndricas —imitando el sistema del tejido de canastos— luego se aplanaba y se ponía al fuego.

En un estadio más avanzado se procedía a la decoración, generalmente grabada con punzones de madera afilada o metal (incisa), haciendo líneas geométricas o estilizaciones de la fauna y la flora del lugar. También se agregaban decoraciones que se moldeaban aparte y se aplicaban al moldeado inicial (aplicado); otras veces, se presionaban sobre el barro fresco objetos como conchas, pedazos de huesos, juncos y piedras (impreso). Algunas veces se usaba la pintura con colores obtenidos de pigmentos vegetales o minerales, triturados y mezclados con agua, que se aplicaban antes de la cocción o después de ella, mediante un baño de color uniforme (engobe) o utilizando la técnica de pintura negativa, que consistía en recubrir con cera y resinas las partes que no se querían pintadas, dejando libres las que recibían el baño de pintura.

También se hicieron en cerámica instrumentos musicales, pitos en forma de caracol y sellos y rodillos (pintaderas) con diseños geométricos o estilizados antropozoomorfos, que servían para estampar textiles, y decorar las vasijas, platos, bandejas y volantes de huso. En períodos más avanzados se utilizaron moldes que permitían el trabajo en serie (para el comercio) y un mejor acabado de las formas, lo que sacaba a la cerámica de su carácter utilitario y la elevaba a una categoría artística. Se lograron gran variedad de formas: desde las más elementales de tipo globular y porosas hasta las antropomorfas y zoomorfas, pintadas y decoradas con fantasía e ingenio.

En la *pintura al fresco* se disuelven los colores (pigmentos vegetales o minerales triturados) aplicándolos sobre la superficie húmeda, previamente preparada (revocada) con una capa de conchas finamente trituradas o arena fina cernida; luego se procede a pintar sobre la superficie húmeda; al secar, la superficie ya ha embebido totalmente el color y éste queda fijo. Esta es una de las técnicas de pintura que más ha perdurado en el tiempo.

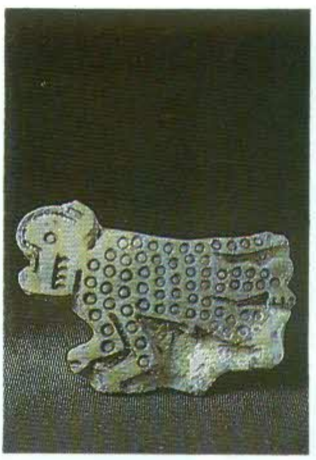
En cuanto a las técnicas de orfebrería, el *martillado* consistía en adelgazar las láminas de oro con piedra o martillos; se unían las piezas entre sí y se procedía a decorarlas, grabando los dibujos con punzones. Para trabajar la técnica del *repujado* se elaboraban previamente los moldes (matrices) tallados en piedra, con punteados, rayas y protuberancias que se colocaban debajo de las láminas, y haciendo presión sobre ellas, se fundía la pieza en el fuego al rojo vivo. Para la unión de las piezas se recurría al martillado y calentamiento del metal (fundición). Esta técnica servía para



Sello y rodillos (ó pintaderas) en cerámica, de la cultura Tumaco. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Pito de Nariño con dos figuras de simios. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Sello cerámico con figura de jaguar, de la cultura Tumaco. Ancho: 6 cm. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Flauta fálica de Tumaco - La Tolita. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.






Trabajo precolombino del oro: Deidad que sostiene la Tierra en el centro de los cuatro puntos cardinales, en lámina de oro repujada y martillada, Tairona temprano, ca. 500 dC. Placas para ser cosidas sobre tela, de la cultura Tumaco. Orejeras en oro repujado de la cultura Nariño, procedentes de El Tambo, 14 x 10 cm., con peso de 43.6 y 42 gr. Orejeras en filigrana fundida de la cultura Sinú, procedentes de San Marcos, Sucre, 4.4 x 5.4 cm y peso de 11.5 y 13.15 gr. Museo del Oro, Bogotá.

realzar la decoración y utilizarla en diferentes decoraciones en serie.

También se podían unir las piezas por medio del empestañado, que facilitaba la unión de las láminas porque se dejaba en las orillas un sobrante (pestaña) que luego se doblaba y se martillaba, quedando así unidas las piezas. Por medio del enclavado se unían las piezas de oro a otros materiales (madera), como en los bastones de mando recubiertos en lámina de oro; ésto se hacía por medio de pequeños clavos de metal que fijaban la lámina a la madera. También se revestían en lámina de oro objetos como caracoles o conchas marinas, generalmente utilizados como instrumentos musicales.

La *filigrana* consistía en fundir delgados hilos de oro que luego se entretejían formando los más delicados y elaborados diseños. Para la filigrana fundida se hacían moldes con perforaciones (vacíos) que se rellenaban con cera de abeja; en el momento de la fundición, ésta se derretía y sólo quedaba el oro fundido (lleno). Las decoraciones se hacían por medio de la distribución de llenos y vacíos.

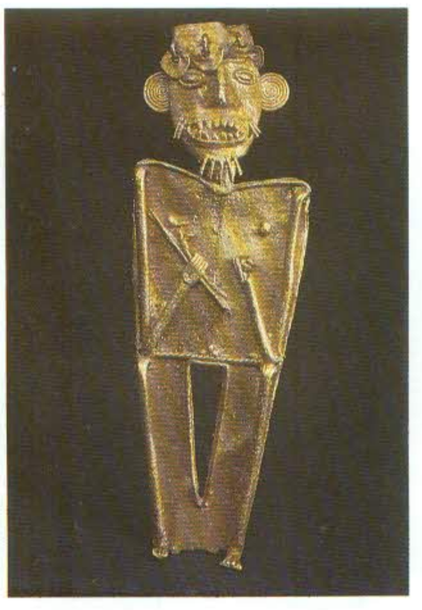
En la técnica más avanzada, la *cera perdida*, se hacía previamente un molde en arcilla, se recubría con cera y se colocaba el núcleo (alma) que tenía la figura moldeada; luego se ponía al fuego y la cera derretida salía por un pequeño orificio que se había dejado deliberadamente en el molde; así quedaba impreso el negativo de la figura, que luego al fundir el metal derretido se tornaba en positivo, quedando lista la figura para su pulimento y acabado. Esta técnica fue muy útil para la elaboración de formas de "cuerpo redondo" o escultóricas y para elaborar figuras más complicadas; gracias a la ejecución de los moldes, se facilitaba la producción en serie.

Para trabajar con la técnica del *pastillaje* o *chorreado* se utilizaba el oro líquido fundido y con una especie de embudo en otro metal más resistente, se procedía a chorrear en forma de líneas gruesas o delgadas encima de la pieza que ya estaba fundida, formando dibujos o delimitando las diferentes partes del cuerpo representado.

Algunas culturas fueron grandes restauradoras de piezas de orfebrería. Para restaurar las piezas, éstas se cosían con hilo de oro o se volvían a fabricar las partes dañadas. Los restauradores tenían que dominar todas las técnicas del manejo de los metales. También se hacían aleaciones de oro



Colgante antropomorfo Quimbaya ejecutado por el procedimiento de cera perdida. 9.9 x 6.5 cm y 45 gr. de peso. Museo del Oro, Bogotá.



Tunjo de oro Muisca, ejecutado por el procedimiento de pastillaje. 12 x 3.9 cm., con 87.4 gr. de peso. Museo del Oro, Bogotá.



Pectoral en tumbaga de la cultura Nariño, ca. 900 dC. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

Figuras masculinas y femeninas de la cultura Tumaco, con alturas entre 12 y 17 cm. Colección particular, Bogotá. Fotografías de Nicolás Bortfeldt.





Figura femenina con guayuco (vista frontal y lateral). Cerámica Tumaco. Colección particular, Bogotá. Fotografías de Nicolás Bortfeldt.

y cobre, técnica llamada *tumbaga*, lo que le daba a las piezas una enorme viveza y diferentes tonalidades al oro.

La *cestería*, fabricada con mimbres, lianas y fibras hiladas, fue pareja con la alfarería y dio los mismos pasos evolutivos, pero debido a su frágil y perecedero material, no quedan vestigios de importancia. Algo parecido sucedió con los *textiles* y la *talla en madera*.

Las culturas precolombinas también tallaron objetos de marfil, hueso y piedras preciosas (esmeraldas) o semipreciosas (cuarzo), utilizados para fabricar collares o para hacer incrustaciones que combinaban con placas de metales. Las piedras eran pulidas con arena o con piedra de río, mediante la "frotación" de unas con otras.

Todas estas técnicas se siguen utilizando hoy en día, tanto en el arte como en las artesanías. ¿Será ésto producto de la tradición? o ¿será que el hombre, al dar los mismos pasos y encontrar los mismos materiales, no ha hallado una mejor forma de emplearlos y por eso sigue utilizando las mismas técnicas, quizás con cierta nostalgia de las formas artísticas del pasado?

ESTILO TUMACO

La vertiente del Pacífico no reunía condiciones favorables para un gran desarrollo cultural, debido a su entorno selvático y a las constantes lluvias que caracterizan la región. En consecuencia allí sólo surgieron pequeñas comunidades en la selva, escasamente sedentarias. En el sur, donde existen condiciones de vida más favorables, florecieron dos magníficas culturas: la Tumaco y la Calima.

La cultura Tumaco (año 1000 aC., primera fase) se asentó en la zona costera entre el río San Juan y Tumaco, en un laberinto de islas y playones invadido de manglares, lindando con la costa ecuatoriana. Esta cultura plantea un gran interrogante dentro de la prehistoria americana, debido a la similitud de su cerámica con la de México (región de Veracruz), lo que ha permitido establecer la hipótesis de que un grupo de pobladores del norte emigró a nuestra costa pacífica y se estableció en Tumaco alrededor del año 500 aC., segunda fase.

La cultura Tumaco se manifiesta a través de los montículos artificiales que construyeron para sus entierros



Copa Tumaco con un jaguar en la base. Altura: 24 cm. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Cabeza masculina con ornamentos ceremoniales. Cultura Tumaco. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Pareja Tumaco. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

colectivos. Su cerámica es de extraordinaria perfección: las vasijas son de paredes delgadas y finas y de formas variadísimas, como recipientes de doble puente, ollas, cuencos, trípodes, copas, botellas, soportes en forma de manos; decoradas con punteado y rayas incisas, pintadas con colores tierra, rojo y ocre-oscuro, con blanco y negro para lograr el contraste. Vasijas en formas de hombres, mujeres y animales, moldeadas directamente o por medio de matrices (esto explicaría la repetición de algunos motivos). Figurillas con rostros enormemente expresivos, que reflejan características psicológicas y son como verdaderos retratos de los personajes, algunos un tanto caricaturescos y otros con profusión de detalles, como bigotes, barbas, tatuajes, tocados, etc. Cabecitas que representan personas con el cráneo deformado y los pómulos muy desarrollados, utilizadas como ofrendas (exvotos) parecidas a las cabecitas "retrato" de Teotihuacán (México) y a las cabecitas "risueñas" de los Totonacas, de la región de Veracruz en México. Figuras zoomorfas que tratan de imitar la naturaleza y representar la fauna de manera realista; reproducen jaguares, serpientes, pájaros, búhos y alcatraces.

Los artistas hacen verdaderas composiciones con varias figuras, representando escenas eróticas (acoplamientos) y parejas abrazadas. Es un estilo totalmente expresionista: las figuritas de hombres-jaguar son gesticulantes, muestran su fiereza, algunas veces terrorífica. El artista hace énfasis en los gestos para que éstos resulten más expresivos; en los retratos, exagera los rasgos para poner de relieve el carácter del personaje representado. En la cerámica encontramos ancianos, gente deforme, enfermedades, hombres, mujeres y animales dolientes.

El hombre-jaguar representa un ser mítico con cuerpo de hombre achatado y grueso y fiera cabeza de jaguar





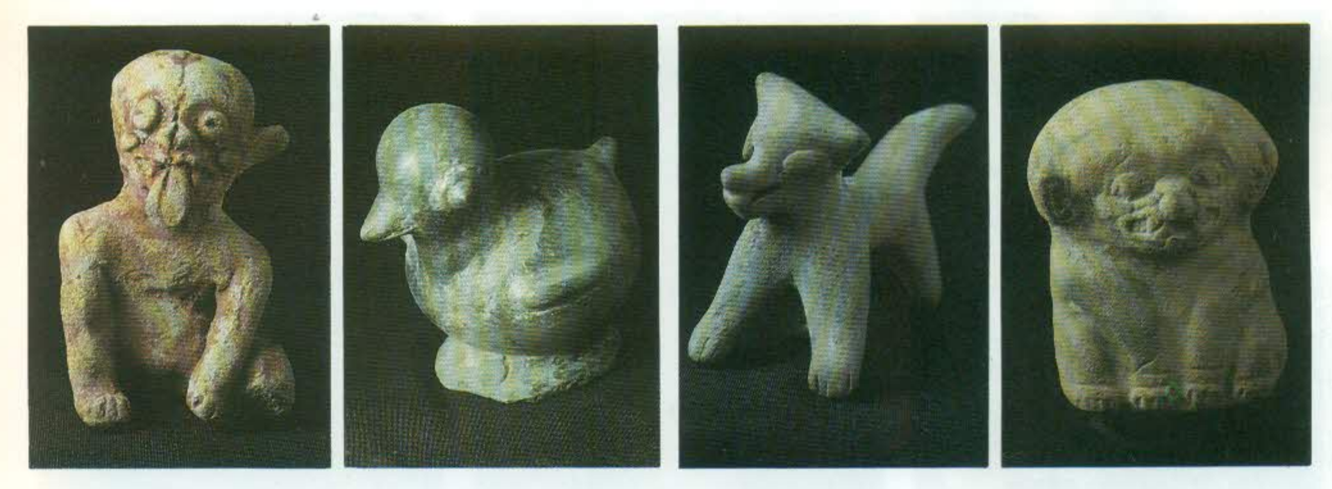
Cabeza de jaguar y representación animal. Cultura Tumaco. Colección particular, Bogotá. Fotografías de Nicolás Bortfeldt.







Hombres-jaguar y chamán-jaguar, representación característica de la cultura Tumaco. Colección particular, Bogotá. Fotografías de Nicolás Bortfeldt.



Figurinas zoomorfas de la cultura Tumaco. Tamaño promedio: 7 cm. Colección particular, Bogotá. Fotografías de Nicolás Bortfeldt.

EXPRESIONES HUMANAS EN LA CULTURA TUMACO



Alcarraza Calima con figura femenina. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.



Vasija Calima con figura de armadillo. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

muy expresiva. También representaban al hombre-serpiente, el hombre-pez, y unas extrañas figuras con rasgos mongoloides y vientre abultado, mujeres enanas contrahechas, con anchas caderas, brazos exageradamente gruesos, el torso cilíndrico y regiamente adornadas y ataviadas, representadas de una manera cruel y despiadada, en toda su fealdad, pero extraordinariamente expresivas. Cabecitas de hombres y mujeres que comunican diversos estados de ánimo, expresados por medio de gestos de alegría, dolor, duda, asombro y éxtasis contemplativo.

La elegancia y sobriedad de las figuras es notable; algunas de ellas parecen sorprendidas en pleno éxtasis, contemplando el más allá con gesto ensimismado; otras figuras femeninas, posiblemente símbolos de la maternidad o de la vida cotidiana, aparecen sentadas amamantando a sus hijos. El artista tumaco está atento a todo lo que sucede a su alrededor, todo lo capta y lo transforma.

Lo más representativo del arte Tumaco son las cabecitas deformadas. La deformación se lograba poniéndoles a los niños dos placas de cerámica o madera en la frente, y era un signo de distinción o nobleza. Como en algunas tribus africanas, también utilizaron la deformación de los labios por medio de platillos colocados entre la boca y la encía. Trabajaron la cerámica en serie, las cabecitas fueron multiplicadas infinidad de veces. Se encontraron moldes de cerámica con el dibujo invertido y con representaciones de los distintos oficios de la vida diaria. La fauna de la región también les sirvió de modelo.

En orfebrería emplearon los mismos patrones de la cerámica, trabajaron la lámina martillada e hicieron las mismas figuras, imágenes votivas y de ritual enormemente expresivas. Pero, sin duda, la cerámica es su mejor expresión artística y fue relevante no sólo en Colombia sino en todo el continente.

El arte Tumaco es expresionista. A través de las formas, el artista trata de expresarse, poniendo de manifiesto sus propios sentimientos y los sentimientos de los personajes representados. La fuerza expresiva de las imágenes es tal que parecen vivas y todavía hablan de su vida, sus sufrimientos y alegrías.

Estilo Calima

En la región del valle del río Calima, en la cordillera Occidental, se encuentran los vestigios de una cultura que se desarrolló paralela a las de Tumaco y San Agustín, con las que guarda muchas relaciones. No se trata de una cultura pareja y su arte corresponde a varias culturas sucesivas, consistiendo más en una secuencia de manifestaciones culturales, que abarcan diferentes períodos estilísticos.

Los pobladores calimas (hacia el año 800 aC., primera fase, Yotoco) se situaron cerca de los bosques habitados por venados, zarigüellas, monos perezosos, armadillos y toda clase de roedores. En la región había gran variedad de pájaros, peces de río, palmeras y frondosos árboles, que sirvieron de inspiración al artista calima. Construyeron viviendas en terrazas y trazaron campos de cultivo regados por canales. También hicieron sepulturas en forma de montículo, profusamente decoradas, en las que se encontraron ajuares funerarios, elaborados en piedras finas, conchas marinas, oro y cobre.

En cerámica, trabajaron urnas antropomorfas; hicieron vasijas de carácter utilitario y recipientes de ritual, copas en forma de semicírculo, cántaros antropo y zoomorfos, con decoraciones de figuras aplicadas y con incisiones lineales, redondas o en espiral, pintadas con pintura positiva (baño de color sin recubrimiento de cera) y negativa (baño de color con recubrimiento de cera).

Las vasijas más comunes eran las llamadas alcarrazas, que representaron en forma de sapo o paloma. Estas manifestaciones corresponden a la cultura Yotoco. Las cerámicas de la cultura Sonso (1100 a 1200 aC., segunda fase) son mucho más elaboradas, con aplicaciones que delimitan las figuras y forman protuberancias que las enriquecen.

Pero lo más sobresaliente de esta cultura es su trabajo en oro; el estilo Calima es famoso dentro del contexto precolombino americano. Los orfebres calimas utilizaron prácticamente todas las técnicas: el laminado en planchas de oro martilladas, el repujado, la cera perdida, las incrustaciones y la filigrana. Elaboraron máscaras funerarias, remates de bastones rituales, pectorales, diademas, brazaletes, narigueras, cetros, alfileres, poporos (recipientes donde se guardaba el polvo alcalino o concha triturada para mezclarlo con la hoja de coca utilizada en las ceremonias rituales), figuras de portadores de canastos (canasteros), caciques con atuendo ceremonial, personajes ataviados con máscara, escudo y armas, representando guerreros listos para una ceremonia —posiblemente de consagración o conjuro para un buen combate— y figuras de hombres y animales sagrados como el jaguar, que representaba la energía fertilizadora, el mico y el búho.

Tanto los sacerdotes como los caciques y los guerreros, al ataviarse para los rituales, quedaban totalmente cubiertos en piezas de oro, lo que los transformaba en seres sobrenaturales parecidos a los dioses; apartados de su pueblo, se convertían en intermediarios entre el cielo y la tierra. El estilo Calima es sin lugar a dudas un estilo surreal y fantástico.



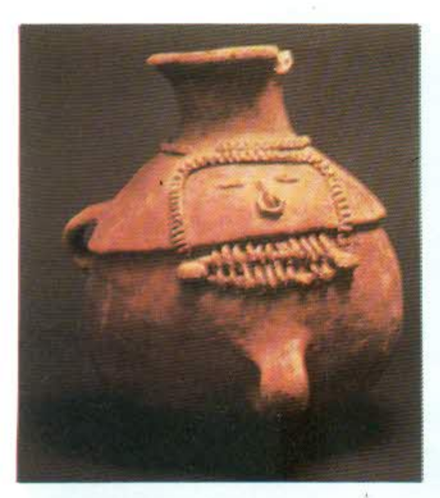
Poporo Calima.
Museo del Oro, Bogotá.



Remate de alfiler, procedente de Restrepo (Valle).
Cultura Calima. Museo del Oro, Bogotá.



Remate de alfiler con figura de un cacique. Cultura Quimbaya-Yotoco. Museo del Oro, Bogotá.



Cántaro antropomorfo de la cultura Calima-Sonso, con tres asas. 25 x 21 cm. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.



Vaso silbante con figura humana, de la cultura Calima-Yotoco. 17.2 x 24.5 x 13 cm.
Fondo de Promoción de la Cultura, Bogotá.



Alcarraza Calima de tema erótico.
Colección particular, Bogotá.
Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Caimán de la cultura Calima, 6 x 30 cm. y 206.6 gr. de peso. Museo del Oro, Bogotá.



Orejeras de carrete con ornamentación repujada.
Cultura Calima. Museo del Oro, Bogotá.



Nariguera Calima.
Museo del Oro, Bogotá.


Pito de la cultura Sinú, con figuras de tortugas. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.


Vasija trípode de la cultura Sinú. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.


Copa Sinú, con la base en forma de figura femenina y decoraciones geométricas. Museo del Oro, Bogotá.


Mujer sentada, con profusa decoración excisa. Cultura Sinú. Museo del Oro, Bogotá.


Colgante zoomorfo de la cultura Sinú. Museo del Oro, Bogotá.


Colgante antropomorfo de la cultura Sinú. 9 x 5.4 cm. Museo del Oro, Bogotá.


Orejeras semicirculares de filigrana fundida, características de la cultura Sinú. Museo del Oro, Bogotá.


Representación erótica de la cultura Sinú. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.


Collar de oro con figuritas antropomorfas. Cultura Sinú. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

Estilo Sinú

Entre los ríos Sinú y San Jorge, en las regiones de Bolívar, Sucre, Córdoba y parte de Antioquia, hacia el 500 aC., el hombre aprovechó las tierras ricas en arcilla, materia prima indispensable para el trabajo de la cerámica. Los pobladores de este territorio, con un buen dominio sobre la técnica de la alfarería, manufacturaron objetos de uso diario para su vida doméstica, rodillos o pintaderas —para la pintura del cuerpo o de los textiles— con variados diseños, al tiempo que elaboraron figuras zoomorfas y antropomorfas, algunas moldeadas directamente y con adornos de incisiones geométricas. Representaban mujeres con una manta ceñida a la cintura y con el pecho y los brazos pintados, simulando una blusa; otras con atuendo completo, con tocado, orejeras, narigueras, collares y brazaletes. Algunas de forma cilíndrica, queriendo buscar un volumen cada vez más realista.

La cerámica ritual es muy cuidada; en sus variados colores y el entretejido de fibras vegetales, refleja la influencia de la cestería. Modelaron mamíferos, felinos y tortugas, inspirados en la naturaleza y en la fauna y la flora de los ambientes cenagosos.

El oro, al igual que la arcilla, era abundante en la región. En este material trabajaron formas fantásticas inspiradas en su fauna atractiva y exuberante; representaron osos hormigueros, cocodrilos, jaguares, aves rapaces y acuáticas. Pasaron de un estilo realista en la cerámica, a un estilo más refinado y estilizado en la orfebrería.

Las orejeras, de delgados hilos en forma de trenzas, espirales, círculos y cordones, se fundían para crear distintos motivos de filigrana que simulaban tejidos. En los objetos rituales, que podían representar a un cacique o sacerdote ricamente ataviado y listo para la ceremonia, el artista daba libre curso a su fantasía. El estilo Sinú se destaca por su realismo en las figuras representadas en las piezas de cerámica y por su fantasía y finura en el trabajo del oro.

Estilo de San Agustín

En el alto río Magdalena (Huila), en el Macizo Colombiano, región protegida por llanuras onduladas, se desarrolló una cultura que se remonta a épocas muy lejanas, compuesta inicialmente por hombres de paso que paulatinamente se fueron volviendo sedentarios, hacia el año 2000 antes de nuestra era. Sucesivas culturas provenientes de la selva se establecieron en esta región y allí construyeron sus primeras viviendas, sus tumbas de pozo y elaboraron una cerámica utilitaria de decoración incipiente. Se dedicaban a la recolección, la cacería y, posteriormente, al cultivo del maíz. Una segunda oleada, posiblemente de un pueblo invasor que se estableció en la región hacia el año 1000 aC., construyó obras de ingenie-



Templete de la Mesita B en el Parque Arqueológico de San Agustín, del siglo V dC. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Templete de la Mesita A, del siglo II dC. Parque Arqueológico de San Agustín. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Templete con figura probablemente femenina del Montículo 10, del Alto de los Idolos en San Agustín, Siglo VII dC. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

ría, como terraplenes, rampas, demarcaciones de campos de cultivo, casas y caminos. También dejó restos de cerámica y utensilios de piedra.

La región de San Agustín era paso obligado para las distintas migraciones que venían de sur a norte y de norte a sur del continente, y una vía de comunicación que le permitía a esta cultura recibir y, a su vez, ejercer influencia sobre otras culturas. Los restos de los distintos asentamientos muestran algunas similitudes en la técnica y la manera de representar visiones monstruosas de un mundo sobrenatural, reflejo de ciertos conceptos ideológicos de orden religioso, entre esta cultura y la Chavín —anterior a la Inca— de Perú y la Olmeca —anterior a la Azteca— de México.

En un estadio más avanzado (año 600 aC.), hicieron montículos funerarios y elaboraron sarcófagos (tumbas revestidas de lajas de piedra) con retratos de los muertos, con el fin de inmortalizarlos y dejarlos para siempre en la memoria de su pueblo. También construyeron centros ceremoniales y dólmenes; erigieron figuras de hombres y mujeres —algunas de ellas grávidas, simbolizando la fertilidad y la vida, otras portando niños, símbolo de la maternidad—, sacerdotes y guerreros custodiando templos. Le dedicaron figuras a sus dioses tutelares: el sol y la luna, o a símbolos de las diversas fuerzas de la naturaleza (viento, lluvia), encarnadas en animales como el jaguar, la rana, el águila y la serpiente.

La escultura en piedra es su manifestación artística más importante; hay esculturas hasta de 5 metros de alto. Algo muy particular es que se encuentra representada la figura portadora del "otro yo", donde el espíritu o la deidad protectora se posa encima del personaje, como si se tratara de un dios tutelar o protector (similar a las representaciones egipcias del período Menfita o del período Ramésida). Las características de la estatuaria, que varían según la época y los distintos asentamientos, de la misma manera que la superposición de rastros de diversas culturas, dificultan la apreciación de una unidad de estilo.

La estatuaria de San Agustín presenta algunas similitudes con las figuras hieráticas de los "Atlantes" de Tula, de la cultura Tolteca en México. El Alto de Lavapatas, el Alto de los Idolos, el Alto de las Piedras y, más tarde, Las Mesitas, señalan los distin-








Esculturas de la cultura agustiniana. Bosque de las estatuas, Museo y Parque Arqueológico de San Agustín. Fotografías de Nicolás Bortfeldt.

tos asentamientos de esta sugestiva cultura. Hay figuras toscas sin rasgos definidos, trabajadas con la piedra en bruto y de pequeño tamaño, que reflejan un estilo primitivo. En otras esculturas en forma de cilindros y más alargadas, con cabeza y boca felina, el artista arcaico trató de buscar volumen y expresión. Hay otras de forma más regular, más desarrolladas y proporcionadas, donde se nota un mayor dominio del artista sobre la forma; podría tratarse de un estilo de transición. Hay otras de bulto, con gran cuidado en el detalle, énfasis en la expresión y gestos exagerados, donde el artista habla de sus inquietudes —en este caso religiosas y mágicas—, que nos muestran un estilo expresionista. Y, por último, hay esculturas de formas más esquemáticas, más simplificadas, hijas de una corriente abstracta. Pero si tuviéramos que definir un estilo común, tal vez lo que une todas las formas es su carácter hierático y simbólico.

Este es un arte simbólico y un tanto alegórico, que refleja un profundo sentido espiritual. Las imágenes, cargadas de valores simbólicos, son figuras inmóviles portadoras de signos. Es posible que el artista, al representar sus personajes, no estuviese realizando una obra estética, sino un acto religioso, poniéndose él y su pueblo en contacto con la energía que emanaba del ser representado; el lenguaje entre hombres y dioses se realizaba por medio de símbolos. O, tal vez, persiguiendo un fin didáctico, el hombre enseñaba por medio de imágenes extraídas de sus propios ritos, o imploraba a sus dioses a través de ellas.

En un estilo simbólico, las formas tienden a no reflejar la envoltura material de los seres y las cosas de manera realista, sino a representar su esencia, su espíritu; se parte de la realidad de la figura —humana o animal— para someterla a un sistema simbólico, para trascender lo humano, para hacer presente lo divino; se deja de lado lo anecdótico, lo individual y terreno, para favorecer la meditación y la unión con los dioses. El arte de San Agustín refleja una sociedad unida por el pensamiento religioso.

En toda América existe un mito según el cual, en el principio, hombres y animales formaban parte de un todo; el tiempo los obligó a separarse, pero pueden volver a unirse por medio de los ritos y las danzas. Por eso, posiblemente, los hombres se disfrazaban de animales para celebrar sus ritos, y así obtener el doble poder: la fuerza del animal y la inteligencia del hombre. Según algunas leyendas, los



Escultura monolítica de mono con una figura humana entre las manos, encontrada en Uyumbe. Parque Arqueológico de San Agustín. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

animales también les revelaban secretos a los hombres, el jaguar los de la selva y la serpiente los del fondo del agua.

En el arte de San Agustín encontramos caras con ojos de saurios o de reptiles, con colmillos salientes de jaguar, o con manos en actitud "orante", figuras simbólicas de guerreros guardianes de los santuarios, con gestos feroces e intimidantes.

El monumento más importante de la zona es la Fuente de Lavapatas, que consiste en una gigantesca piedra plana, a nivel del suelo, con figuras de serpientes enroscadas y ranas (símbolo de la fertilidad, al igual que entre muiscas y taironas). Vista desde arriba, la fuente presenta extraños y complicados dibujos parecidos a un mapa y, posiblemente, esos dibujos ocultan mensajes esotéricos para los iniciados.

Las deidades femeninas lunares, de expresión suave, están representadas con falda corta y cinturón, y con un turbante o cintillo que les envuelve el cabello, adornadas con collares de piedras o conchas, semillas y huesos. También podrían ser diosas de la fertilidad, o sacerdotizas, o figuras "orantes" (en actitud de plegaria).

La diosa de la maternidad es una deidad representada con máscara o cabeza de grandes ojos expresivos y fieros dientes de felino, sentada con un niño entre los brazos, de cabeza grande y cuerpo pequeño, para poner más énfasis en lo irreal y lo simbólico.

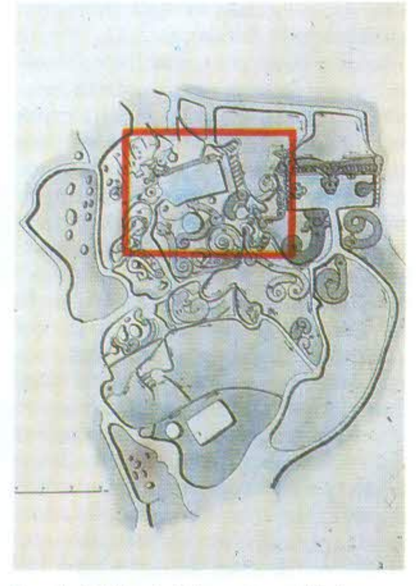
El obispo es una gigantesca laja de piedra, trabajada en forma simbólica, sin detalles ni adornos, que representa un sacerdote tal vez atendiendo un parto; tiene un niño puesto boca abajo, sostenido por sus manos, y está parado en una inmensa base que representa una cabeza invertida, cuyos ojos, nariz y boca, por sus simplicidad y esquematización, pueden ser representativos de un período de transición del estilo arcaico al figurativo.

El dios de la agricultura es una figura clásica, serena, simbólica, de forma simple y esquematizada, que sostiene en sus manos dos barras utilizadas para arar la tierra (podría significar un ritual de consagración de los instrumentos de trabajo).

El dios de la lluvia es una figura serena y clásica, que simboliza, tal vez, la calma que reina después de la lluvia. Tiene el arco iris rodeando la cabeza y remata en dos cabecitas de monos (símbolos de la fertilidad), uno con un gesto sonriente y el otro triste.



Fuente de Lavapatas: detalle de uno de los colectores, con figuras en relieve de lagartos y serpientes. Parque Arqueológico de San Agustín. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Croquis de la fuente de Lavapatas, publicado por José Pérez de Barradas en 1943. El área señalada corresponde a la ilustración de la izquierda.



Templete de El Purutal, en San Agustín, con figura de caninos entrecruzados, que sostiene en las manos un niño, lleva una diadema con nueve aves y policromía. Fecha asociada: siglo VI dC. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

La figura del águila que está devorando una serpiente podría simbolizar la fusión del aire y la tierra. El águila es el símbolo del poder alado y la serpiente, el símbolo de la tierra, en casi todo Mesoamérica. Los ojos son expresivos, la figura es hierática, y la forma es simplificada; esta simplificación le da gran fuerza al volumen y revela un mayor dominio de la técnica. La serpiente es una línea que equilibra toda la figura.

En el nuevo conjunto (reconstruido), donse se ha revitalizado la imagen de los templos, estos están formados por unas lajas de piedra verticales, sobre las que descansan otras horizontales. Hay dos figuras antropomorfas como seres tutelares o guardianes de la divinidad que se encuentra al fondo, y unos "alineamientos" de piedras, colocadas a lado y lado del templo. Al frente hay una cara triangular, con ojos nariz y boca estilizados, con una expresión terrorífica.

La cerámica de San Agustín, frente a la estatuaria, es en extremo sencilla, tanto en su acabado como en su decoración. La cerámica de Isnos muestra algunas similitudes con la de la costa pacífica y la de Tierradentro, caracterizada por formas sencillas que hablan de un hombre sobrio, poco amante de lo suntuario, anecdótico o trivial.

Los pobladores de esta región también eran excelentes orfebres y la mayoría de sus objetos eran de uso ritual. Sin embargo, desaparecieron misteriosamente en el año 1200 dC., por causas desconocidas. Posteriormente llegaron los indios andaquíes, a quienes encontraron los españoles a su llegada a esta región.

Estilo de Tierradentro

Al norte de San Agustín (Tolima), desde el año 400 aC., se desarrolló en el sitio denominado Tierradentro un enorme complejo cultural, cuya manifestación más importante fue la estatuaria y la construcción de cámaras funerarias subterráneas ubicadas en los sitios más altos de las lomas.

Las cámaras funerarias eran templos de plantas circulares y ovaladas, tallados en la roca. Presentan unos nichos separados por bloques y gruesos pilares que sostienen el techo —en forma de bóveda—; las paredes están pintadas con colores —rojo, negro y amarillo— y con motivos geométricos —rombos, rayas horizontales, verticales y círculos—; en el remate de los pilares aparecen representadas, a manera de capitel, grandes caras triangulares estilizadas, con ojos circulares, grandes narices y boca rectangular; también se encuentran representaciones de reptiles. Aunque las pinturas parezcan ser simplemente ornamentales y gratuitas, es posible que encierren mensajes simbólicos. Los nichos servían para guardar vasijas y objetos de piedra y oro de los ajuares y urnas funerarias (recipientes de cerámica donde se guardaban los restos de huesos calcinados), tal vez pertenecientes a los caciques o personas notables.

La estatuaria está emparentada con la de San Agustín, con la que tiene grandes afinidades. Es muestra de un estilo simbólico, inspirado por un espíritu místico y religioso, estrechamente relacionado con las prácticas funerarias, en las que se adivina un hombre creyente en las fuerzas del más allá. Las esculturas se relacionan entre sí, a pesar de la diferencia de tamaños. Todas están de pie, vestidas con túnicas amarradas por un cordón, adornadas con pectorales y gorros cuyos adornos caen por la espalda. Los brazos bajan verticalmente a lo largo del cuerpo, las muñecas están adornadas con brazaletes, los rostros muestran narices finas y boca pequeña cerrada (línea horizontal incisa), que le dan a las figuras un aire impasible y majestuoso, en actitud de recogimiento y en trance de contemplación de un mundo mágico y silencioso.

La estatuaria se encuentra muy dispersa y está representada en grandes bloques de piedra de 1.50 metros de altura, con figuras antropo y zoomorfas. Los rostros son expresivos: los ojos agrandados, las bocas enormes y gesticulantes. Hay minuciosidad en los detalles, principalmente en los ornamentos: collares, pectorales, orejeras, etc. Los guerreros están situados en los lugares más altos, para tener dominio absoluto sobre los extensos valles que descienden a lado y lado de la cordillera Central.

La cerámica es utilitaria y ceremonial, de estilo muy similar al de San Agustín, con dibujos en forma de espiral o triangulares y decoración punteada; vasijas pintadas de color ocre tierra, con base roja o negra y aplicaciones de bandas decorativas, simulando lagartos o serpientes enroscadas.

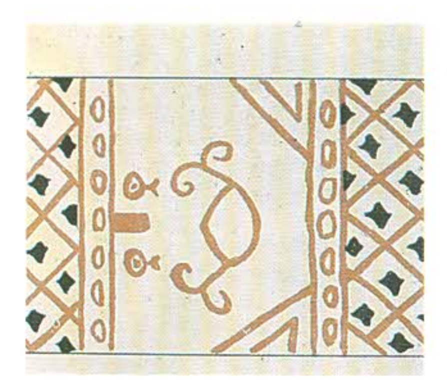
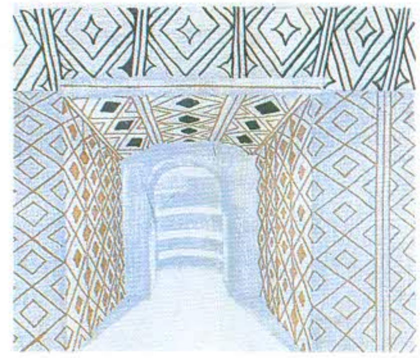
La orfebrería fue abundante debido a los ricos yacimientos de oro de la







Cerámica de San Agustín: Vasija globular geométrica, alcarraza de doble vertedera con figura de armadillo y calambuco en cerámica negra con decoración incisa de pasta blanca. Colección particular, Bogotá. Fotografías de Nicolás Bortfeldt.

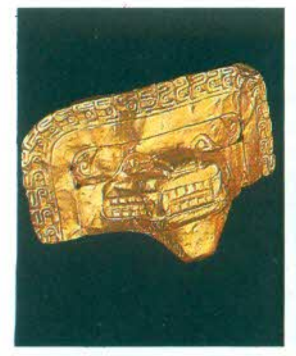



Decoraciones geométricas en el interior y en una columna de una cámara sepulcral (hipogeo) de Inzá, Tierradentro Dibujos de César Uribe Piedrahita, "Revista de Indias", 1936.





Alfarería de Tierradentro: Poporo de múltiples pies, poporo en forma de calabazo con figura de gritón, y vasija de pequeñas asas. Colección particular, Bogotá. Fotografías de Nicolás Bortfeldt.





Orfebrería de Tierradentro: máscara con cabeza de jaguar (8.7 x 12.8 y 38.82 gr de peso, encontrada en Inzá, Cauca).; brazalete martillado y repujado en oro de alta ley (5.4 x 8 cm, procedente de Belalcázar, Cauca); y colgante con representación de un lagarto, repujado sobre lámina. Museo del Oro, Bogotá.

región. La magnífica fauna de esta zona: serpientes-corales, lagartos, caracoles, osos, dantas, tigrillos, murciélagos, palomas, micos y sapos, les sirvió de modelo e inspiración a los orfebres, quienes trabajaron en láminas moldeadas, martilladas y perforadas, para luego destinarlas a sus ajuares funerarios.

Las manifestaciones de carácter funerario del hombre de Tierradentro nos muestran su deseo de separar el mundo de los muertos y prodigarles a éstos todas las representaciones del mundo exterior para que los acompañen en su viaje al más allá, donde irían a reunirse con sus ancestros.

ESTILO QUIMBAYA

La cultura Quimbaya estuvo ubicada inicialmente en el Quindío, luego se dispersó y sus antiguos pobladores se situaron en las faldas de la cordillera Central, hacia el año 200 aC., primera fase.

La cerámica Quimbaya es muy bella, tanto en sus formas como en su decoración. Es de tipo doméstico y ceremonial, y en la sencillez de las formas, en su depurado acabado y en la elegancia de la decoración, se advierte un estilo clásico. Manufacturaron vasijas monocromas de color negro o tierra oscuro, de superficie lisa y pulida, con decoración modulada acorde con la forma inicial, estableciendo así una perfecta armonía entre la forma y el decorado. Cántaros de simples y bellas formas, decorados con diseños de grupos lineales en formas geométricas y con un baño de pintura roja. Vasijas en formas de aves, ranas, frutas y figuras antropomorfas. Vasijas dobles, constituidas por dos recipientes, uno de forma globular y el otro antropomorfo, unidos por un cuerpo cilíndrico y un asa en forma de estribo. La alcarraza era una vasija con dos pitos, unida por un asa. Elaboraron jarras altas de cuerpo cónico, recipientes cuadrados, soportes mamiformes y pedestales decorados con incisiones, con estampado tubular y aplicaciones, pintados en técnica positiva con baños de colores: rojo, negro, blanco y amarillo, y también en técnica negativa. Pintaderas planas, convexas y tubulares, decoradas con motivos geométricos, utilizadas para la decoración del cuerpo y los tejidos.

Las más bellas piezas encontradas consisten en representaciones en cerámica de figuras antropomorfas, de formas clásicas y serenas, aplanadas, macizas y huecas. Personajes masculinos o femeninos sentados, con adornos corporales y narigueras, aretes y collares de oro, portando cetros (caciques) o niños (maternidades).

La orfebrería Quimbaya muestra el oro en todo su esplendor. Es indudablemente el más bello tesoro de Colombia, no sólo por la excelencia de su técnica, sino por la belleza de sus formas. Los quimbayas sentían verdadero amor por el oro, este metal los acercaba a sus dioses y la orfebrería estaba estrechamente ligada a sus creencias. Las piezas finamente elaboradas eran arrojadas a las lagunas en ritos religiosos, o también eran enterradas para acompañar a los muertos en su último viaje; la mayoría de los objetos hacían parte de los ajuares funerarios, cuyas piezas se elaboraban de acuerdo a la dignidad del muerto.



Recipientes ilustrativos de las diferentes formas decorativas del estilo Quimbaya. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.







Alfarería Quimbaya: cántaro antropomorfo con pintura negativa negro sobre rojo (44 x 33 cm, proveniente del complejo Caldas); ánfora con rostro humano (complejo Cauca Medio, 55.5 x 38.5); y vaso antropomorfo con pintura negra positiva (complejo Caldas, 23 x 15 cm). Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.



Muñeca sonajero de la cultura Quimbaya. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Retablo masculino de la cultura Quimbaya. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Retablo masculino de la cultura Quimbaya, con mayor volumen y policromía. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

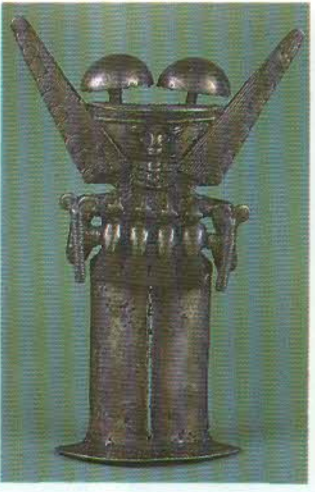
Estos ajuares consistían en cascos repujados, máscaras, narigueras, aretes, poporos, recipientes antropo y zoomorfos, alfileres ceremoniales, colgantes, figurillas, imágenes votivas, pectorales, sonajeros, e instrumentos musicales. Todas estas piezas estaban trabajadas en la más fina y depurada técnica, que abarcaba el laminado, el martillado, el repujado, la cera perdida, la soldadura, la aleación de distintos materiales y la mezcla de cobre y oro (tumbaga).

El artista quimbaya tiene pleno dominio sobre el material, conoce a fondo el mundo que lo rodea y puede plasmar las formas sin angustia, ni inquietud; su creación emana del espíritu y no del sentimiento, lo que le permite ser totalmente clásico en su expresión. La cultura Quimbaya se extendió hasta el año 1200 dC. El tesoro quimbaya despertó especialmente la codicia de los conquistadores y los "guaqueros" (de huaca, tesoro enterrado), quienes se dedicaron en distintas épocas a profanar las tumbas de los indígenas que tan celosamente habían guardado bellos y finos tesoros destinados a sus dioses y sus muertos.

Estilo Tairona

La cultura Tairona, una de las más importantes de Colombia, se desarrolló en el año 400 dC. en la Sierra Nevada de Santa Marta, en regiones a 1000 metros de altura, donde abundan los suelos fértiles y aptos para la agricultura, a la que se dedicaron con ahínco. Para regir sus cultivos, hicieron un calendario agrícola. Como los muiscas, los taironas pertenecen a la familia lingüística Chibcha, y tienen muchas similitudes, en cuanto a su estructura política y social, con los muiscas.

Su organización social, superior a la tribal y al cacicazgo, consistía en un conjunto de aldeas reunidas bajo la autoridad de un jefe que encarnaba el poder político y religioso; esto los llevó a establecer un sistema de clases, en el que surgieron nuevas clases como las de los comerciantes y artesanos. Los taironas intensificaron y tecnificaron la agricultura; construyeron canales de riego y acequias; hicieron terrazas y terraplenes, cultivaron el maíz y otras plantas; se agruparon en poblados, cuyas casas estaban construidas con bases circulares de piedra, paredes de barro y techos de paja en



Orfebrería Quimbaya: Personaje con figura zoomorfa en la cabeza (Colección particular, Bogotá, fotografía de Nicolás Bortfeldt); pectoral de tumbaga encontrado en Frontino, Antioquia (16.5 x 11 cm, con 250.83 gr de peso); figurita antropomorfa (10.1 x 6.1 cm, 54.7 gr); y poporo de forma clásica, procedente de Yarumal, Antioquia (23.5 x 11.4, 777.7 gr). Museo del Oro, Bogotá.

forma cónica. Cada centro tenía un templo y otras casas alrededor, destinadas al culto. Algunas casas eran construidas con piedras talladas. También se encontraron cimientos en piedra destinados a grandes construcciones situadas en altos parajes, posiblemente murallas o sitios de atalaya.

Los orígenes de los taironas no están claramente establecidos, se notan influencias de Mesoamérica (Costa Rica), en la manera de construir y en algunas semejanzas en la figuración y el manejo de la cerámica y la orfebrería. También es posible que algunos habitantes centroamericanos hubiesen llegado por mar, huyendo de invasiones o cataclismos, y se hubiesen apoderado de estas tierras. No se han encontrado indicios de migraciones terrestres. Su religión, como muchas del resto de América, era de origen solar (sol, luna), asociada con plantas y animales (jaguar) y una diosa femenina: la serpiente.

La cerámica Tairona es de excelente calidad, tanto la utilitaria como la ceremonial. Consta de vasijas recubiertas de pintura negra, que realza la elegancia de las formas; algunas son sencillas y otras más complejas. La cerámica destinada al culto y a los ritos nos deja adivinar algo sobre sus creencias religiosas. Sus dioses o espíritus tutelares están representados por medio de figuras de serpientes, caimanes, murciélagos, jaguares, aves, ranas, todos temas recurrentes de la iconografía Tairona. La decoración de la cerámica es incisa y con incrustaciones hechas en el mismo material,



Cuchillo ceremonial de la cultura Tairona. 11.4 x 7 y peso de 24.3 gr. Museo del Oro, Bogotá.



Guerrero Tairona. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Colgante Tairona en forma de ave, encontrado en Santa Marta. 8.5 x 6.8 cm. Peso: 27.4 gr. Museo del Oro, Bogotá.



Pito de figura humana con máscara de jaguar, sentada sobre una media luna. Cultura Tairona. Colección particular, Bogotá. Foto: N. Bortfeldt.



Collar Tairona con cuentas de jade y ágata. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Cuello de una urna funeraria Tairona, en cerámica del tipo gris, con un rostro en relieve, ca. 800 dC. Colección particular, Bogotá. Foto: N. Bortfeldt.



Alcarraza Tairona de doble cuerpo con representaciones antropomorfas, en cerámica negra de tipo liso. 20.5 x 31 x 15.5 cm. Fondo de Promoción de la Cultura, Bogotá.



Vaso antropomorfo Tairona con decoración en pastillaje. 23 x 20 cm. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.



Recipiente Tairona modelado en forma de felino. Fondo de Promoción de la Cultura, Bogotá.



Vaso Tairona modelado en forma de cuadrúpedo. Fondo de Promoción de la Cultura, Bogotá.

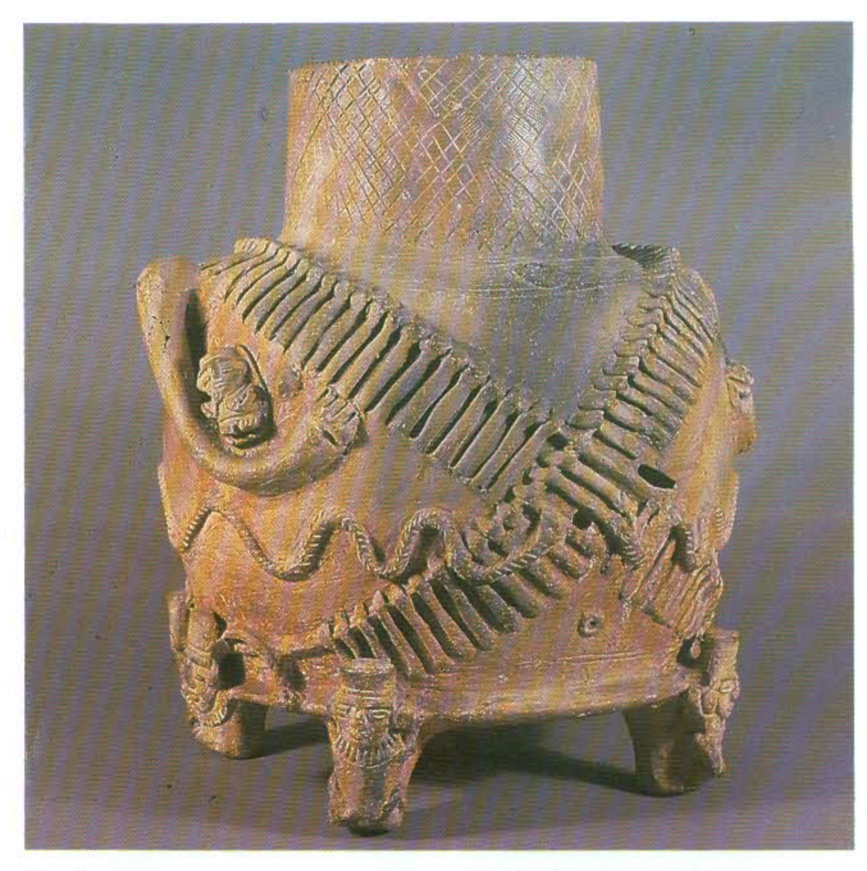
para darle relieve a las formas de hombres y animales. Las formas de la cerámica Tairona son complejas, y están profusamente decoradas, llenas de símbolos y adornos retorcidos con líneas curvas y espirales. Representan la fauna y la flora, y muestran una tendencia hacia el estilo barroco. Los recipientes en forma de animales o seres humanos adornados con collares, narigueras, pectorales y aretes, son representativos de esta tendencia. Las urnas funerarias con representaciones antropo y zoomorfas, y con incrustaciones ornamentales de barro figurando una cara —que posiblemente se trataba del retrato del muerto—, son una bella muestra de la cerámica del estilo Tairona.

Algo muy particular de los artistas taironas es su manejo de las piedras semipreciosas de colores (coralinas, jades, cuarzos, ágata), que tallaban para hacer collares en formas de cilindros perforados y pulidos, y que servían de adornos y tal vez de amuletos de poder.

La orfebrería Tairona no es muy abundante, debido a que no tenían oro en sus tierras y tenían que intercambiarlo por otros productos; pero es una orfebrería muy elaborada y emparentada con los trabajos orfebres de Centroamérica, especialmente con los cuchillos usados para el sacrificio encontrados en las tumbas de los Chimú, pueblo que formó parte del imperio inca en el Perú.

También elaboraron diademas, colgantes, orejeras, aretes, narigueras, cuchillos ceremoniales y brazaletes, con temas referentes a su mitología, representando hombres-jaguar, hombres-murciélago, hombres-águila, etc. Las simbiosis de hombres-animales muestran una mitología compleja, de extraños significados, al tiempo que llevan al artista a expresar un mundo fantástico de formas en relieve, adornadas con arabescos, volutas y espirales, que marcan un estilo evidentemente barroco.

A la llegada de los conquistadores, los pobladores de la parte baja de la cordillera, cerca a Santa Marta, estaban en guerra con los pobladores de la zona alta, disputándose la soberanía de la región. Durante la Conquista fueron sometidos por los españoles, y más tarde, exterminados.



Ofrendatario antropomorfo Muisca (fragmento), procedente de Guatavita. 14 x 12.5 cm. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.

Estilo Muisca

Mwiska (mosca) fue el nombre empleado por los indígenas de esta cultura, que hablaba lengua Chibcha, y se estableció en el altiplano de la cordillera Oriental, ocupando las tierras altas y las faldas del macizo de Sumapaz, al suroeste del nevado del Cocuy, en las orillas de los antiguos lagos de la Sabana de Bogotá, y los ríos Bogotá, Suárez y Chicamocha. Parece que los muiscas llegaron a la Sabana de Bogotá en el año 500 aC., primera fase; al principio se expandieron hasta el río Magdalena, pero tal vez los pueblos de lengua Caribe los obligaron a refugiarse en el altiplano. Hacia el año 1000 dC., segunda fase, su población se organizó en dos grandes confederaciones, cada una regida por un jefe: la de Bogotá (Bacatá), dominio del Zipa, iba desde Chocontá hasta Guasca; y la de Tunja (Hunza), dominio del Zaque, desde Turmequé hasta Saboyá. Había otras confederaciones menos importantes, como la de Sogamoso (Sogamuxi) y la de Tundamá (Duitama).

El mundo religioso de los muiscas era complejo, sus creencias estaban fundadas en mitos cuyas divinidades legendarias se manifestaban en forma mágica. Adoraban los elementos naturales: las bestias, los árboles y las fuerzas de la naturaleza; tenían divinidades lunares, dioses protectores de los enfermos, de las parturientas, de los guerreros y de los artesanos.

Los muiscas consideraban las lagunas como sitios sagrados; alrededor de las lagunas de Siecha, Tota, Iguaque (de donde se cree que emergió la diosa Bachué, la primera madre de los muiscas) y Fúquene depositaron sus ofrendas. También las cavernas y las cumbres de los cerros eran lugares de culto.

La laguna de Guatavita era un lugar de peregrinaje, centro de ceremonias y sitio destinado a las ofrendas. Las ofrendas colectivas se entregaban a un jefe o a un sacerdote, que cumplía la función de ser mediador entre los hombres y los dioses, y se colocaban en vasijas de cerámica. También se encontraron ofrendas bajo lajas de piedra, en sitios apartados o en cuevas excavadas en las montañas.

Había un centro ceremonial del Zipa en Chía, población donde se levantó el templo de la luna; y un centro ceremonial del Zaque en Sogamoso, donde se levantó el templo del sol. Es difícil encontrar símbolos muy precisos que hablen de una cosmogonía. Según ellos, la tierra era un principio femenino que necesitaba ser fecundado por el oro (el sol fundido en metal), que era la simiente. El oro pasó a ser un elemento sagrado y no simplemente un material destinado al trabajo de la orfebrería.

Los muiscas aprovecharon sus fértiles tierras con ricos cultivos; también cultivaron animales: curíes, ratas y venados; fueron activos comerciantes, intercambiaron sus productos: sal, alfarería, mantas de algodón y esmeraldas, por oro, cuentas de collar, plumas de aves tropicales y conchas marinas.

Su arquitectura es similar a la tairona, salvo que las viviendas de los notables estaban hechas en maderas especiales. Se han encontrado columnas talladas en forma cilíndrica y alineadas en sitios donde se cree que se dedicaban a la observación de los astros (Villa de Leyva), al igual que discos tallados en la roca para comunicarse con ellos, en Los Cojines del Diablo (Tunja).

Los muiscas pasaron por varios estadios culturales y, desde luego, artísticos: desde un período primitivo, pasando por el arcaico y el de transición,



Balsa-cercado de la cultura Muisca, en oro. 5 x 6.5 x 7.5 cm. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Ernesto Monsalve.

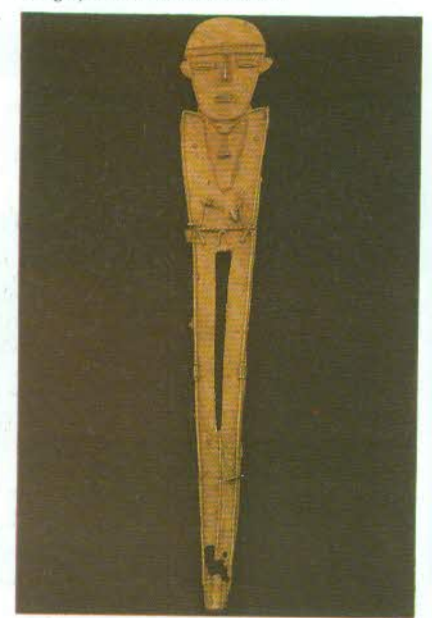


Figura antropomorfa ("tunjo") Muisca, encontrada en Belén de Chinauta, Cundinamarca. Peso: 76.7 gr. 28.5 x 4.1 cm. Museo del Oro.



Colgante antropomorfo Muisca que puede representar un músico, ejecutado por el procedimiento de la cera perdida. Museo del Oro.

hasta uno más avanzado, donde se manifiestaron de una manera expresionista, por medio de representaciones de animales y seres monstruosos.

La cerámica era de carácter utilitario y ceremonial; también la fabricaron para intercambiarla por otros productos. Las copas pintadas en tonos rojizos y blancos, con diseños geométricos, decoradas externa e interiormente, o con aplicaciones de animales estilizados, como serpientes o sapos, nos hablan de sus creencias de origen naturalista. Las múcuras eran recipientes destinados a guardar la chicha (bebida de maíz fermentado y de carácter sagrado), y también servían para guardar imágenes votivas. En ellas aparecen con frecuencia rostros humanos con los ojos y la boca moldeados en forma de semillas, rasgo característico del estilo Muisca. Este recipiente es el cántaro Muisca por excelencia. Las jarras con agarraderas para ser transportadas de un lugar a otro, también muestran un estilo a la vez práctico y expresivo.

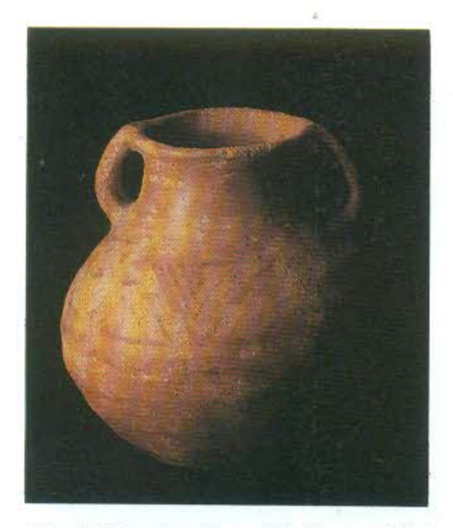
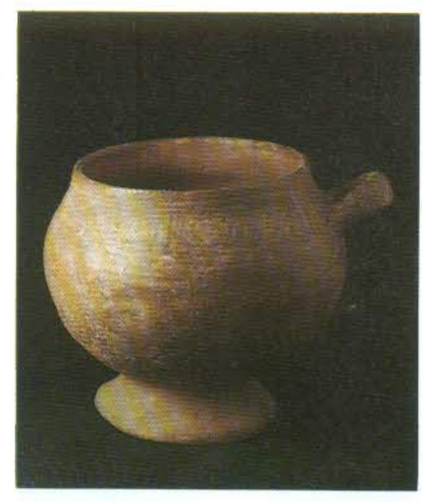
La orfebrería estaba destinada a objetos rituales, votivos y a ajuares mortuorios, cuya iconografía estaba compuesta por figuras de hombres, mujeres, animales y simbiosis hombre-animal; a veces representaban por medio de ella escenas rituales y de la vida social. Las balsas representaban escenas ceremoniales, donde una figura grande, exagerada en su tamaño y ataviada para el rito, estaba rodeada de otras figuras pequeñas, como seres acompañantes o remeros de la mítica balsa, cuyos ojos agrandados y expresiones absortas nos hacen pensar en fantasmas que retornan del país de los muertos. Lo más característico del estilo Muisca son los *tunjos*, imágenes votivas destinadas al culto como ofrendas o exvotos para dar las gracias por los favores recibidos, o desti-







Dos vasijas antropomorfas y un vaso de la forma "zapato", con rostro humano y rana en relieve, de la cultura Muisca. Colección particular, Bogotá. Fotografías de Nicolás Bortfeldt.


Alfarería de la cultura Guane: Olla de cuerpo globular y doble asa con pintura roja; copa con un asa; y vasija con modelados en el borde. Colección particular, Bogotá. Fotografías de Nicolás Bortfeldt.

nadas a invocar a los dioses o, posiblemente, fetiches para realizar conjuros y magias.

Talla en piedra y madera, encontrada en Mongua (Boyacá), trata los mismos temas de la cerámica, con figuras antropomorfas. Los muiscas tambien tallaron moldes en piedra para la elaboración de la orfebrería. En la laguna de Fúquene se encontró una serie de figurillas talladas en piedra blanda, destinadas como ofrendas votivas a las divinidades de las aguas.

Los muiscas perfeccionaron la técnica del tejido; para hacer el hilo utilizaban husos, cuyos volantes eran de piedra o cerámica decorados con formas geométricas. Los tejidos eran hechos en telares verticales muy rudimentarios ubicados en las casas de habitación. Las mantas de algodón eran tejidas por mujeres que las pintaban con pinceles (hechos de fibras vegetales o plumas), o pintaderas grabadas con decoraciones geométricas. El tejido se utilizó para hacer telas y mantas para el comercio y para envolver las momias.

La momificación para preservar a los muertos fue empleada por los muiscas de la misma manera que lo hicieron los antiguos egipcios. Los muiscas extraían las vísceras del muerto, rellenaban los espacios vacíos con resinas, y una vez envuelto, colocaban el cuerpo en un lugar secreto donde lo enterraban. También se encontró una serie de signos dibujados, rayados, grabados y pintados sobre piedras, diseminados por toda la región que habitaron los muiscas. Tal vez la imágenes obedecían a un primer impulso artístico, o pueden haber servido como señales o mensajes. En todo lo que tocaron, los muiscas dejaron su huella expresionista, que es la característica más sobresaliente de su estilo.

Los Guanes

De familia Chibcha, estos pobladores se situaron en las riberas del río Suárez y en la parte media de la hoya del Chicamocha, en el actual departamento de Santander. Fueron más que todo artesanos: tejedores y ceramistas.

En general, los alfareros dejaron la materia en bruto, con una superficie rugosa sin pulimento, de formas ingenuas y espontáneas, que reflejan el temperamento franco del habitante de la región o, tal vez, la despreocupación por una elaboración fina y acabada. Trabajaron unas figuras pequeñas del 10 a 15 centímetros, en formas humanas muy elementales y ejecutadas en barro crudo; también figuras de mujeres con niños en brazos (maternidades). En barro cocido, hicieron unas vasijas en forma de barril, con decoraciónes pintadas de figuras geométricas; otras, a manera de copas, con máscaras antropomorfas, alcancías destinadas a recibir ofrendas; y las "gachas", recipientes porosos que servían para filtrar el agua y purificarla.

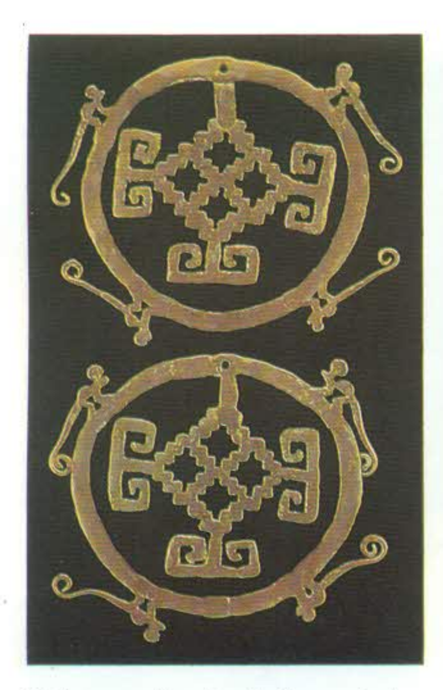
Los guanes fueron mejores tejedores que alfareros; en sus textiles de algodón utilizaron diversas texturas: cabellos y fibras de plantas y flores, finamente hiladas y entrelazadas. Las telas eran pintadas, estampadas y decoradas con dibujos tejidos intercalados; emplearon tintas vegetales o tierras (trituradas), y utilizaron pintaderas y pinceles de plumas. Las decoraciones eran geométricas: rombos, líneas en zig-zag y algunos dibujos estilizados, imitando animales en movimiento. Estos mismos dibujos se encontraron pintados de color ocre en las piedras de la región (La Mesa de los Santos). Las mantas fueron muy importantes para los indios, con ellas se premiaba a los guerreros, se daban en dote para las uniones de parejas, se pagaban tributos, o se amortajaban los muertos.

Comparados con las otras culturas, es difícil hablar de un estilo Guane, pero se puede hablar con facilidad de una artesanía Guane bastante desarrollada.

Cultura Nariño Estilos Capulí y Piartal

En el sur de Colombia, en la región montañosa del altiplano nariñense, entre los años 700 a 1200 de nuestra era, se desarrolló una sociedad conocida arqueológicamente como Capulí.

Esta sociedad mantenía una estrecha relación comercial con los pobladores de la vertiente del Amazonas y con los del litoral pacífico; de las tierras bajas, obtenían la coca indispensable para sus ceremonias rituales. Enterraban a sus muertos con ricos ajuares de oro en tumbas de pozo con cámaras laterales, en profundidades



Orejeras en oro de la cultura Nariño, encontradas en Consacá. 8.5 x 10.5 cm y 48.4 gr de peso, cada una. Museo del Oro, Bogotá.



"Coquero" en cerámica hueca de la cultura Nariño-Capulí. 21 x 12.3 x 10.6 cm. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.



"Gritón" de la cultura Nariño. Altura: 17 cm. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

de 30 a 40 metros. Los ajuares estaban elaborados en oro y sus piezas estaban decoradas con motivos geométricos y figuras de animales (aves, simios).

La cultura Piartal ocupa el altiplano nariñense hacia el año 1200 dC. Esta cultura posee una avanzada técnica en el empleo de los metales y en la elaboración de los textiles y la cerámica. La orfebrería, trabajada en lámina martillada y repujada, representaba figuras humanas.

Las vasijas ceremoniales estaban decoradas con formas simbólicas, con motivos geométricos y esquemas de animales que cumplían la función de orlas decorativas, bellamente pintadas con colores contrastantes. Sus vasijas antropomorfas con la boca abierta, llamadas *gritones*, eran máscaras utilizadas en sus ceremonias. Estas caras tiene un parecido con las máscaras encontradas en México, que representaban al dios Xipé (el dios desollado) de los aztecas. Las vasijas con lagartos y monos trepados en las asas son características del estilo Nariño.

Figuras "gritonas" de la cultura Nariño. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

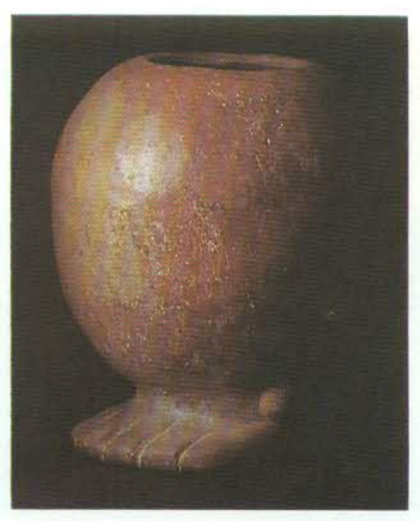
Los *coqueros* (mascadores de coca) son figuras masculinas y femeninas con las mejillas sopladas o abultadas, que pretenden ser muy realistas. Estas formas tiene parecido con las egipcias del período Menfita. Son trabajadas en cerámica muy pulida, con los ojos pintados de ocre y la cara de tonos rojizos, que contrasta con el pelo pintado de negro.

Los caracoles simbolizaban la vida y los alfareros los tomaron como modelos para hacer instrumentos musicales y silbatos. Los moldearon, pulieron y decoraron con incisiones geométricas; otras veces hacían simbiosis (hombre-caracol): el cuerpo en forma de caracol y la cabecita de hombre rematando el conjunto.

Este estilo es realista, pero con algunas variantes simbólicas, sobre todo en lo que se refiere a la decoración de las formas. El artista perseguía los volúmenes y trataba de retratar la realidad, que fue su principal fuente de inspiración.



Vasija en forma de mujer portadora de ofrenda o maternidad. Cultura Nariño. Colección particular, Bogotá. Foto: Nicolás Bortfeldt.



Vasija en forma de pie. Cerámica Nariño. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Calambuco con dos ranas en relieve. Cultura Nariño. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

Estilo Tolima

La zona arqueológica conocida como Tolima se encuentra localizada en el departamento del mismo nombre y en el valle del Magdalena medio, al norte del departamento del Huila.

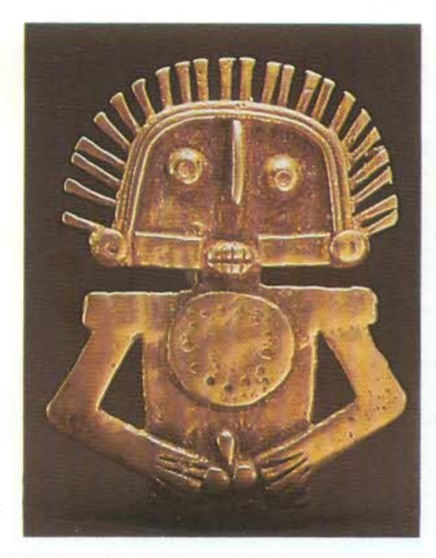
Los tolimas se ubicaron en esta región entre el 700 y el 1200 dC., y prefirieron los sitios altos para tener dominio visual sobre sus tierras. Construyeron sus viviendas con escapes subterráneos que se comunicaban entre sí, lo que conduce a pensar que se trataba de un pueblo continuamente atacado por pueblos invasores. Esta región fue lugar de paso de los pueblos precolombinos.

La cultura Tolima explotó los aluviones auríferos del río Saldaña, fabricó artículos de oro de gran calidad y comerció con las culturas vecinas. Al artista tolima sólo le interesan las formas planas, olvida deliberadamente el volumen y la tercera dimensión. Las figuras son estáticas, algunas de marcado estilo abstracto, estilizadas y simplificadas. Las imágenes tan sólo deben ser alusivas, de ningún modo persuasivas; se elimina todo lo carnal, sólo queda la esencia, y es el espíritu del artista el que crea la forma. Hicieron pectorales, algunos con figura humana, collares de cuentas con formas humanas y animales estilizados, colgantes y representaciones de personajes que escapan de la realidad y se elevan a figuras mítico-religiosas.

Conclusión

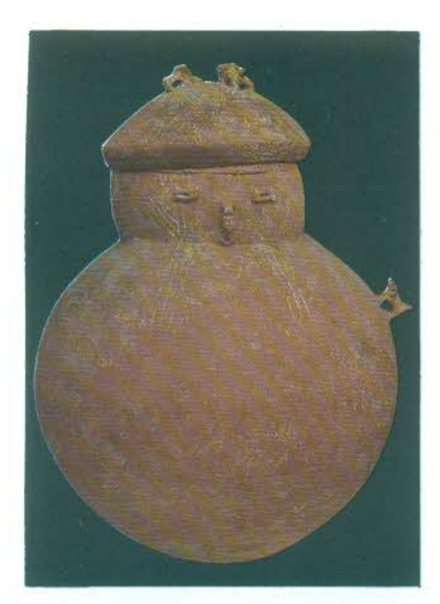
En términos generales, el artista precolombino se complació en representar su entorno: miró fijamente su rostro, reflejado en el de su hermano, se fijó en el de su mujer y en el de sus descendientes, también en las formas exóticas de su fauna y de su flora, les







Orfebrería de la cultura Tolima: Pectoral encontrado en El Líbano (22.2 x 13.6 cm; 142 gr); pectoral encontrado en Río Blanco (8.6 x 6.5; 88.9 gr); y figura de un flautista, también procedente de Río Blanco (9.9 x 5.2 cm; 103.9 gr). Museo del Oro, Bogotá.



Una funeraria antropomorfa. Cultura Tolima. Altura: 80 cm. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

bebió el alma y extrajo su espíritu. Aprendió a pintar y a esculpir, y dominó todas las artes y oficios. Doblegó la materia, creó figuras sacadas de la nada, les dio vida, por medio de ellas vislumbró la belleza y, por último, generosamente se las ofreció a sus dioses y a sus muertos.

Llamaremos este arte: «Un arte extraño», como lo llamó el pintor, grabador y orfebre renacentista Alberto Durero, quien escribió en su diario: «Nada de cuanto viera anteriormente había alegrado tanto mi corazón. Los objetos que del nuevo país del oro han sido traídos al rey, comprenden, entre otros, un sol de oro macizo, ancho como los dos brazos extendidos, y una lámina de plata maciza de la misma anchura. También hay dos salas llenas de armas de todas clases, corazas y otros objetos extraordinarios, más bellos que maravillas. Algunos revelan un arte sorprendente, a tal punto, que me quedé estupefacto ante el sutil ingenio de los habitantes de esos lejanos países...».

Bibliografía

Arte de la tierra. 8 Vols.: *Cultura Tumaco. Cultura de Calima. Muiscas y Guanes. Quimbayas. Taironas. Nariño. San Agustín; Tierradentro y Corinto-Cauca. Sinú y Río Magdalena. Forma y figura*. Bogotá, Fondo de Promoción de la Cultura Banco Popular, 1988-1992.

BANCO DE LA REPUBLICA. *Museo del Oro*. Bogotá, Banco de la República, 1992.

BARNEY CABRERA, EUGENIO. Artículos varios. En: *Historia del arte colombiano*. Vols. 1 a 3. Bogotá, Salvat, 1983.

Boletín del Museo del Oro. Bogotá, desde 1978.

CORREAL, GONZALO. "El legado indígena". En: EDUARDO ACEVEDO (Ed.). *Colombia*. Bogotá, Arco, 1974, pp. 34-64.

GAMBOA HINESTROSA, PABLO. *La escultura en la sociedad agustiniana*. Bogotá, CIEG, 1982.

GRASS, ANTONIO. *El círculo. Diseño prehispánico colombiano*. Bogotá, Museo del Oro, 1972.

GRASS, ANTONIO. *La marca mágica*. Bogotá, Antonio Grass, 1976.

GRASS, ANTONIO. *Animales mitológicos*. Bogotá, Antonio Grass, 1979.

GRASS, ANTONIO. *Los rostros del pasado*. Bogotá, Antonio Grass, 1982.

PÉREZ DE BARRADAS, JOSÉ. *Orfebrería prehispánica de Colombia: Estilo Calima*. Madrid, Ediciones Jura, 1954.

PÉREZ DE BARRADAS, JOSÉ. *Orfebrería prehispánica de Colombia: Estilos Tolima y Muisca*. Madrid, Ediciones Jura, 1958.

PÉREZ DE BARRADAS, JOSÉ. *Orfebrería prehispánica de Colombia: Estilos Quimbaya y otros*. Madrid, Ediciones Jura, 1965.

PREUSS, KONRAD THEODORE. *Arte monumental prehistórico*. Bogotá, Escuelas Salesianas, 1931. 2ª ed.: Bogotá, Universidad Nacional, 1974.

REICHEL-DOLMATOFFF, GERARDO. "Colombia indígena, período prehispánico". En: *Nueva historia de Colombia*. Vol. 1. Bogotá, Planeta, 1989, pp. 27-68.

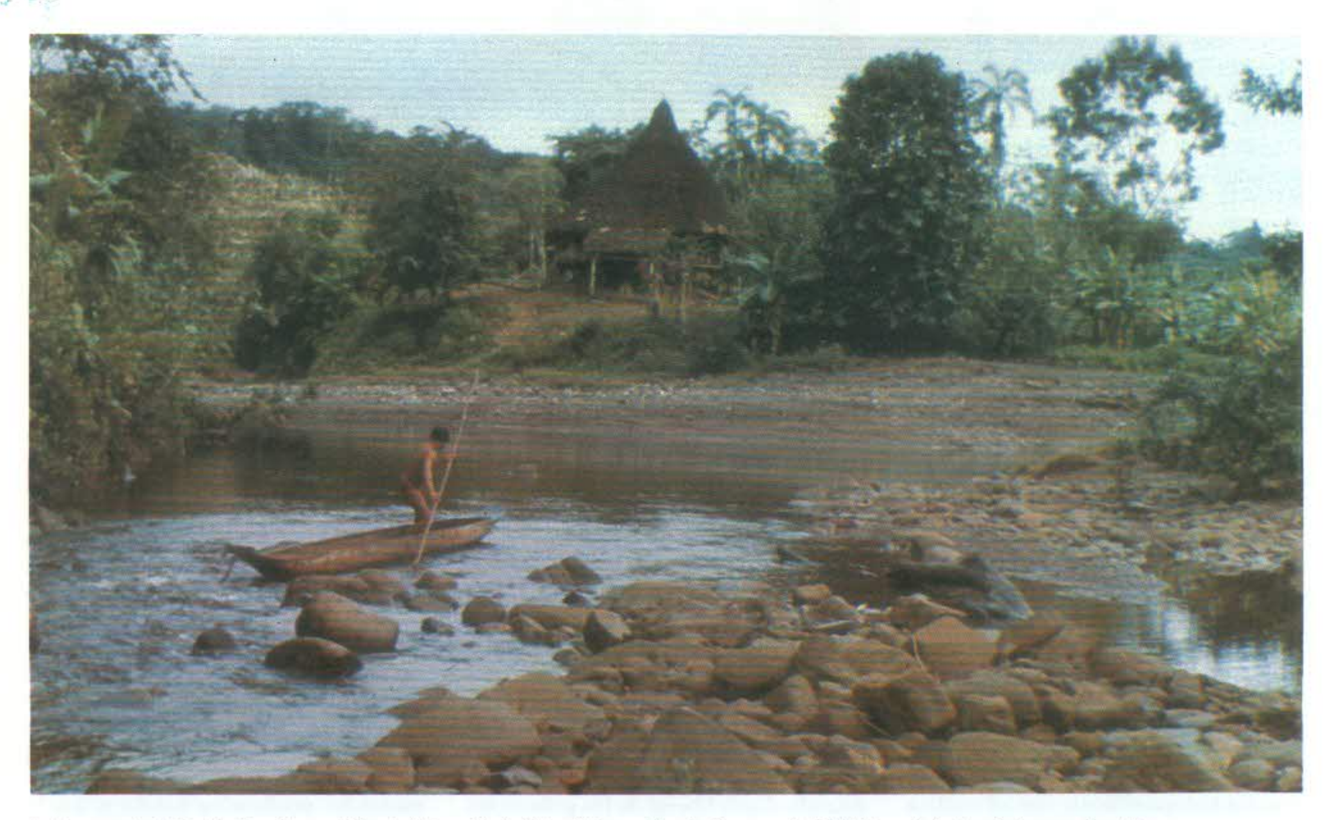
SOTOMAYOR, MARÍA LUCÍA y MARÍA VICTORIA URIBE. *Estatuaria del Macizo Colombiano*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología, 1992.

Recomendado para niños

GRASS, ANTONIO. *Búhos filósofos prehispánicos. El gran circo de los micos. Ranas acróbatas. Diseño prehispánico para colorear*. Bogotá, Antonio Grass, 1982.

Colombia indígena, hoy

Myriam Jimeno Santoyo



Indígena emberá del alto Baudó, en el Chocó. Fotografía de Brian Mosser. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Las sociedades indígenas actuales son el resultado de un largo y complejo proceso de transformaciones, reajustes y reinterpretaciones de sus estructuras socioculturales que, en el caso colombiano, las convierte en una minoría cultural y social. Las fuentes oficiales hablan de 450 000 a 500 000 indígenas en Colombia, pertenecientes a unas 81 etnias diferentes, con 64 lenguas habladas distintas, que corresponden a 14 familias lingüísticas.

El grupo más numeroso son los paeces, cerca de 100 000, que habitan en el suroccidente del país, en los dos flancos de la cordillera Central, en el departamento del Cauca, donde la mayoría de la población cultiva dentro de las tierras reconocidas legalmente como resguardos indígenas. Precisamente en el Cauca, entre paeces, guambianos y yanaconas, surgió en 1972 la primera organización reivindicativa indígena contemporánea, el Consejo Regional Indígena del Cauca, CRIC. "Tierra y cultura", fue su lema.

Le siguen en número los guajiros, autodenominados wayú, sociedad de pastores trashumantes, que ascienden a unos 73 000 individuos que ocupan, cada vez con menos movilidad, las tierras semidesérticas de la península norte de Colombia, la Guajira. A diferencia de los paeces, cuyo sistema de parentesco se orienta por la rama del padre, los wayú son conocidos como sociedad matrilineal, que define el sistema de descendencia, herencia, propiedad y residencia.

Otros grupos demográficamente importantes son los emberaes, habitantes de las selvas húmedas del occidente del país y de algunas áreas aledañas de cordillera. Cultivan de manera itinerante las vegas de los ríos, por grupos de parientes, reconocidos tanto por línea materna, como paterna.

Los paeces, los wayú, los emberaes y los indígenas nariñenses, representan el 56% de la población indígena colombiana, mientras el resto se divide en 77 grupos distintos.

Con menor número de habitantes pero gran variedad de grupos étnicos, se encuentran los pobladores de la Amazonia, que si bien comparten entre sí numerosos aspectos culturales, se diferencian en la lengua y por su relación con la sociedad nacional. Los indígenas amazónicos se estiman en 50 000 habitantes, con cerca de 50 grupos étnicos, hablantes de diez familias lingüísticas diferentes. La variedad lingüística que concentra la zona es, sin duda, excepcional.

Aparte de los mencionados, otros grupos menos densos en población, pero igualmente complejos en cuanto a formas culturales y adaptación ambiental, habitan rincones diversos del territorio colombiano, desde la Sierra Nevada de Santa Marta, con los kogis, los arhuacos o ika y los arsarios, hasta los cunas, en la frontera con

Panamá, o los baríes, en la frontera con Venezuela.

Algo más del 50% de la población indígena habita en la región andina, la costa caribe y los valles interandinos, y un 25% reside en zonas selváticas.

La población indígena en Colombia representa el 1.5% del total nacional y es culturalmente diversificada y relativamente dispersa en diferentes ámbitos geográficos. Esta variedad existió ya en el momento histórico de la conquista española, y los cientos de años de contacto y de imposición de hábitos y comportamientos la han modificado, pero no borrado. Cada grupo es, en la actualidad, un grupo contemporáneo, con relaciones profundas, a menudo conflictivas, con la sociedad nacional.

Políticas indigenistas en Colombia

Durante los ciento ochenta años de vida nacional bajo la forma estatal republicana, las políticas del Estado en Colombia hacia las poblaciones indígenas han tenido diferentes expresiones, tanto en su orientación general como en sus prácticas.

Pueden esbozarse tres grandes períodos en la política oficial indigenista: uno, fugaz, producto de las guerras de independencia, en el cual se reconocieron formalmente ciertos derechos indios; le siguió un largo lapso, desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX, caracterizado por una agresiva política contra las tierras comunales indígenas, principalmente las de la región andina; el tercer período se inicia en los años sesenta del siglo XX, en los que surgen movimientos campesinos, a los que se unen movimientos indígenas.



"Presencia". Pintura de Raúl Cristancho, 1992 1.80 x 2.90 m. Colección del artista, Bogotá.

La corona española había desarrollado un derecho indiano, con un sentido de "derecho protector", que aplicó en el reconocimiento de una territorialidad reducida: los resguardos de indios y de ciertas jefaturas indígenas. La política de protección a los resguardos se extendió hasta comienzos del siglo XVIII, cuando la tendencia de ampliación de las haciendas de españoles y de criollos mestizos llevó a medidas de supresión y recorte de tierras indígenas.

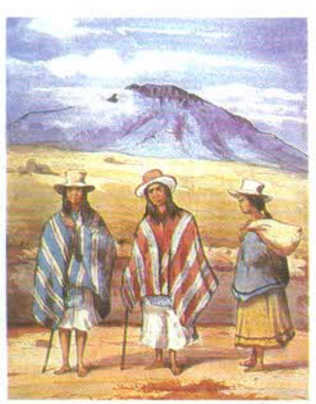
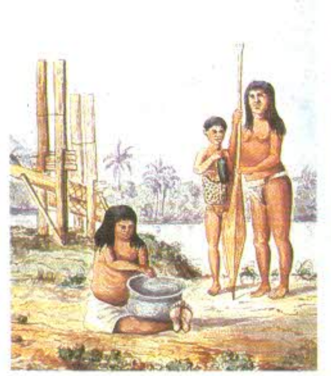
Durante el segundo período de política oficial indigenista, en general cobraron preponderancia elementos que se reforzaron entre sí: por una parte, un avanzado proceso de mestizaje biológico y cultural y, por otra, una ideología liberal de los gobernantes que rechazaba las ataduras y formas de vida comunitarias como contrarias al progreso. Se sumó a estos elementos, un interés por apropiarse de las tierras indígenas protegidas bajo la política colonial o resguardos.

A finales del siglo XIX, con la Constitución Política de 1886, se abrió paso un Estado unitario, fuertemente centralizado, con orientación confesional. El cuerpo misionero católico brindó el vehículo para una ofensiva hacia las poblaciones indias lejanas del poder central. A ellos se les confirieron atributos "civilizadores" mediante potestades para imponer normas e instituciones en los territorios declarados como misiones por convenio con la Santa Sede, convenios realizados desde fines del siglo pasado y renovados durante los primeros cincuenta años del presente.

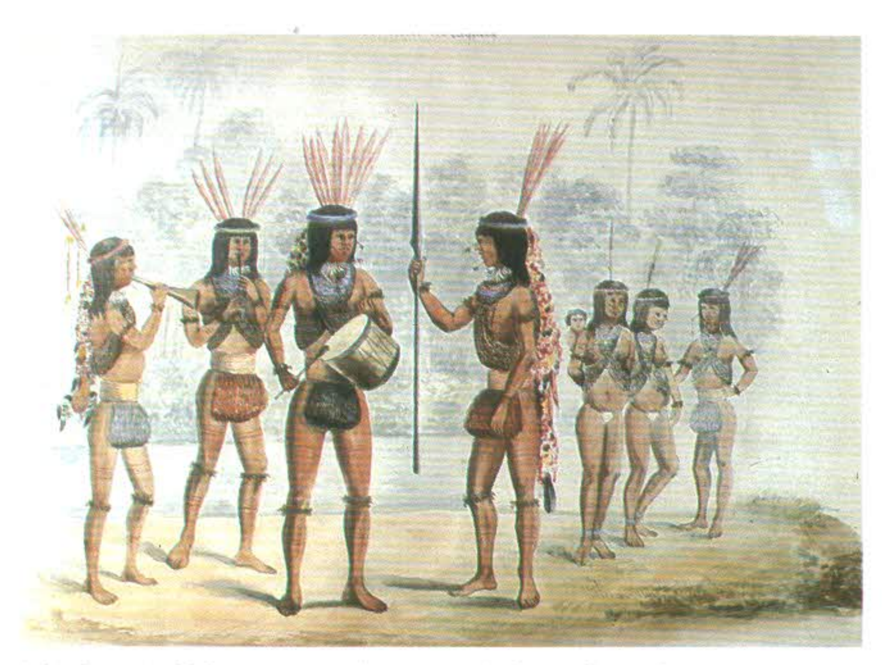
Así, un rasgo destacado del segundo período, es la importancia de las misiones católicas con sus prácticas de reasentamiento territorial, catequización y castellanización de la población indígena. El resultado general de este gran lapso, fue el debilitamiento y la desaparición de numerosos grupos nativos.

El tercer gran período en materia de política indigenista se produce por ciertas modificaciones en la sociedad colombiana, en particular la urbanización de la mayoría de la población, la modernización del aparato estatal, la emergencia de nuevos sectores sociales urbanos y las presiones para modificar la estructura agraria y la tenencia territorial. Es así como surgen movimientos de campesinos y poco después de indígenas, inicialmente ligados a los primeros. A finales de los años sesenta, Colombia había experimentado profundos cambios en la distribución y el asentamiento de la población, y en su aparato productivo, político y administrativo, con reformas en la organización institucional de corte tecnocrático.

Desde mediados de los años sesenta, el aparato estatal se reorganizó y modernizó y se extendió a nuevos lugares del territorio nacional. Las pobla-


Indígenas colombianos en las láminas de la Comisión Corográfica: Cargueros de la montaña de Nóvita, Chocó; Indios de La Laguna en la provincia de Pasto; Indios que habitan en los márgenes del río Tapaje, provincia de Barbacoas, Nariño; e Indios Andaquíes reducidos, sacando pita en Descanso, Caquetá. Acuarelas de Manuel María Paz, 1853 y 1857. Sección de Libros Raros y Curiosos, Biblioteca Nacional, Bogotá.



Indios Coreguajes del Caquetá, con sus adornos. Acuarela de Manuel María Paz, 1857 (23.8 x 31 cm). Album de la Comisión Corográfica, Biblioteca Nacional, Bogotá.

ciones indígenas vieron el aumento de las acciones oficiales y de los programas de reestructuración territorial, mejoramiento productivo y extensión del aparato escolar. Paulatinamente, los misioneros perdieron su papel protagónico como agentes de una agresiva política de integración cultural. Surgieron, por un lado, instituciones estatales de un nuevo corte, empeñadas en la modernización del país, de orientación tecnocrática, y, por otro, movimientos indígenas y de otros pobladores rurales. Especialmente, se crearon ciertas organizaciones indígenas en el suroccidente del país, con banderas reivindicativas particulares.



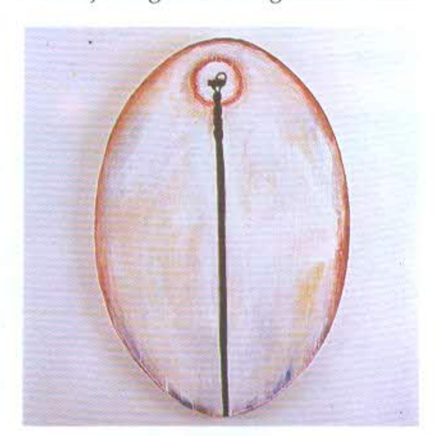
Estudio de la serie "1/500", óleo sobre lienzo de Breatriz González, 1992 (1.50 x 1.50 m).

Derechos especiales: el Estado y los pueblos indígenas

La modernización del Estado colombiano en los años sesenta y el ordenamiento económico y administrativo trajeron una situación paradójica para los pueblos indígenas. Por una parte, un nuevo tipo de ideología fue ganando espacio entre los gobernantes. En esta ideología se combatía el atraso económico y social de las zonas rurales del país y se identificaba a las capas dominantes, denominadas terratenientes, como causantes de una situación de pobreza, carencia de tierras y sometimiento. Los terratenientes y las relaciones de servidumbre perdieron terreno político. La política agraria desde 1961 se dirigió a crear nuevas condiciones en el campo, a través de una ley de reforma agraria y de un nuevo instituto, el INCORA (Instituto Colombiano de Reforma Agraria), para ponerla en marcha. A pesar de la precariedad de la política agraria para reestructurar la propiedad territorial y modificar su concentración, la ideología de la modernización cobró fuerza y con ella se hizo posible que en algunos sectores oficiales se abrieran reivindicaciones indígenas sobre legalización territorial. Pero por otra parte, el conjunto de reformas estatales condujo a una mayor presencia del Estado dentro de las poblaciones indígenas, con programas productivos, educativos y de comunicación. Estos programas fueron puestos en marcha por funcionarios oficiales, profesionales de distintos campos.

Entre los años sesenta y ochenta irrumpieron en la actividad institucional capas medias de profesionales de diversas disciplinas, entre ellos antropólogos. Algunos se hicieron activistas de la causa indígena y campesina desde posiciones ideológicas de izquierda o simplemente en busca de un desarrollo con mayor justicia social. Lentamente y gracias a una presión sostenida de los indígenas, se abrió paso una corriente que dejaba atrás la integración socio-cultural como único medio de participación de las poblaciones indias.

Durante los años setenta y con base en la ley 135 de 1961 (ley de reforma agraria), se inició el reconocimiento legal de tierras a grupos indígenas, cada día más activos en sus reclamos. Hasta 1961, sobrevivían del antiguo régimen colonial de tierras, en forma de resguardos de indios, 81 resguardos, sobre un área de 400000 hectáreas (ha.) y una población estimada de 157000 personas. Casi todas ellas se situaban en el suroccidente andino. Desde finales de los años sesenta y principalmente en la década del setenta, los reiterados reclamos de tierra de poblaciones indígenas y los conflictos, tanto en las áreas periféricas sujetas a un proceso de colonización como en las mismas zonas andinas, llamaron la atención sobre la necesidad de dotación y legalización de tierras indígenas. El Cauca, departamento del suroccidente, fue el epicentro de un vasto movimiento indígena, con antecedentes en las luchas de Manuel Quintín Lame hacia 1915. El CRIC, Consejo Regional Indígena del Cau-



"Consagración" (bastón emberá). Acrílico sobre tabla de Nancy Friedemann, 1992 (100 x 74 cm) Galería Diners, Bogotá.



El dirigente indígena Manuel Quintín Lame, del Cauca, detenido con algunos de sus hombres. Fotografía anónima, ca. 1930. Colección Diego Castrillón, Popayán.

ca, fue la nueva organización que lo lideró.

En desarrollo de la ley de reforma agraria se adoptó como forma de asignación de nuevas tierras a indígenas en zonas marginales, especialmente en la llanura amazónica, la figura jurídica de las *reservas*. Parecía una medida intermedia entre el resguardo como propiedad de un grupo social y la carencia de reconocimiento legal. Bajo esta figura, se crearon 158 unidades territoriales entre 1965 y 1986, sobre un área de 12400000 ha., para 128000 personas.

Pese a la magnitud de los terrenos reconocidos como reservas indias, casi su totalidad se encuentran fuera de la frontera agrícola, en su mayoría en la región amazónica y provienen jurídicamente del régimen de baldíos a cargo de la nación.

Indigenismo ecologista

Desde 1980 hasta hoy se puede observar la consolidación progresiva, dentro de la política estatal indigenista, de una ideología de aceptación de *derechos especiales* para los pueblos indígenas, en particular en materia de dotación de tierras, educación y programas de atención en salud. Esta orientación general, sin embargo, tiene distintos tipos de énfasis y formas de realización en las instituciones oficiales mismas.

Dentro de los reconocimientos territoriales de los últimos cinco años, se presentaron algunos como un medio de proteger la Amazonia. Estas medidas, sin embargo, dejan de lado aspectos fundamentales; podemos mencionar al menos dos grandes campos de problemas: la negación de la plena capacidad de decisión indígena sobre estos territorios y la carencia de soluciones para la colonización de campesinos sin tierra.

Desde un punto de vista general, estos logros de los indígenas no eliminan la contradicción entre la estructura cultural indígena y otras formas culturales del resto de la sociedad nacional. Esta contradicción está presente en forma cotidiana en las múltiples relaciones e interacciones que sostienen los miembros de los pueblos indígenas con los no indígenas. Es, por supuesto, una relación desigual, no sólo por la persistencia de prejuicios culturales y raciales, sino por las formas inequitativas de relación económica y política y el empobrecimiento de las regiones que habitan.

En la actualidad, algunos pueblos indígenas se encuentran en situación de pauperización. Otros soportan los efectos de la tensión y violencia generada por la presencia de grupos armados cerca o dentro de sus territorios.

De todas formas, se ha avanzado en el reconocimiento de derechos particulares. Este reconocimiento se caracteriza, frente a otros históricamente sancionados, tales como la legislación colonial, por la aceptación de la existencia de formas específicas socio-culturales, si bien se supone su articulación y sumisión a un conjunto nacional.

Esta orientación es por supuesto general y no llega a menudo hasta los funcionarios locales o bien en la práctica las acciones oficiales ignoran y ponen en el olvido ciertas disposiciones. Existe entonces un margen amplio de contradicción y desajuste entre un terreno ideo-político ganado por los pueblos indígenas y el ejercicio de las acciones indigenistas.

Frente a la contradicción sustancial entre dinámica cultural indígena y no



Lorenzo Muelas



Francisco Rojas Birry



Gabriel Muyuy Jacanamejoy



Floro Tunubalá



Anatolio Quirá Guauña

indígena es aún poco lo que las políticas oficiales indigenistas han logrado. Sin embargo, lo importante ha sido ganar terreno en dos elementos políticos fundamentales: por una parte, en legitimar la posibilidad de la existencia de la diversidad cultural dentro del Estado nacional, y por otra, el reconocimiento, si bien aún demasiado general, sobre territorios indígenas.

Con base en esos dos elementos políticos, en las recientes discusiones sobre una reforma a la Constitución, los mismos indígenas y un grupo de expertos en el tema lograron el reconocimiento de la nación colombiana como pluricultural y multiétnica (artículo 7) y normas que consagran derechos particulares de los indígenas. Como hito histórico, Lorenzo Muelas Hurtado y Francisco Rojas Birry obtuvieron dos escaños entre los setenta reformadores de la Constitución, en una votación popular nacional, en la que no tuvieron ningún tipo de prerrogativa y compitieron frente a centenares de candidatos de todo el país.

Posteriormente, llegaron al Parlamento los senadores Anatolio Quirá Guauña, Gabriel Muyuy Jacanamejoy y Floro Tunubalá Paja, y el representante José Narciso Jamioy Muchavisoy. Esto, sin embargo, es apenas un paso en un largo camino; algunas normas sobre circunscripción política y administrativa, territorialidades y enseñanza bilingüe, quedaron en la nueva Constitución, sujetas a volverse realidad mediante leyes particulares, aún sin concretarse.

A medudo se propaga una imagen idealizada, que pretende poner la política indigenista oficial de Colombia como modelo de protección cultural y ecológica. Y si bien se han dado pasos en ese sentido, son aún medidas del nivel jurídico. Son todavía un deber ser, con una práctica incipiente para una zona del país: la Amazonia. Una parte muy importante desde el punto de vista numérico y cultural no es tocada por esta política "ecologista".



Etnicidad y política

Lo que sustenta y agrupa indígenas de diferentes grupos culturales (paeces, guambianos, yanaconas) alrededor del Consejo Regional Indígena del Cauca, a partir de los primeros años de la década del setenta, es la lucha por el reconocimiento de una identidad social distintiva: la india, y no algún rasgo cultural específico. Esta categoría de identificación es general y difusa, pero no menos abstracta y difusa que otras de nuestra propia sociedad.

De esta manera, la identidad étnica, como se ha visto a propósito de estudios sobre inmigrantes, no puede explicarse como una continuidad cultural, pues la identificación puede encontrarse aun después de que el grupo ha perdido la mayor parte de sus tradiciones culturales. Las manifestaciones de identidad étnica, entonces, se dan en relación con situaciones económicas, sociales y políticas, entre las cuales sobresalen las de marginamiento, rechazo y exclusión.

El tema de la defensa de una identidad étnica cobra fuerza en Colombia de la mano del surgimiento de movimientos indios en los años setenta. En ese momento, se recrean raíces tradicionales, pero no en un afán por volver al pasado. La etnicidad india cobra vigor dentro de la defensa de los resguardos, del territorio, amenazado por tendencias modernizantes dentro del Estado. Es entonces un movimiento moderno, que retoma rasgos personales de algunos líderes,



Vivienda de playeros Wayuu en el Cabo de la Vela. Pintura al pastel de Arnulfo Luna, 1991.

pero enfrenta desafíos contemporáneos. En esta perspectiva, la identidad étnica es esa conciencia social que puede definirse como un conjunto de normas cambiantes de pertenencia a un grupo social y que no se sustenta, como se dijo, en determinados rasgos culturales que lo diferencian de los extraños, sino en relación con una herencia cultural propia, que se transforma con la historia vivida.

La identidad india contemporánea, sus movimientos de reivindicación, las organizaciones que han desarrollado en las últimas décadas, pueden verse como producto de reafirmación de identidades étnicas. En ese sentido, las sociedades indias en Colombia han vivido un proceso reciente de construcción de nuevas representaciones político-culturales, como una manera de enfrentar fuerzas de asimilación. Estas representaciones crean y hacen operativa la noción de pertenencia étnica y de minoría cultural que reivindica sus derechos dentro del Estado nacional. Toman cuerpo a través de organizaciones y acciones políticas específicas: movimientos de toma de tierras, reivindicación de lengua, educación, representatividad política, derechos territoriales y económicos.

Sus expresiones, sin embargo, no son uniformes, ni tienen igual vigencia entre la diversidad de grupos sociales existentes en Colombia. Algunos de ellos, en general más densos demográficamente y de mayor contacto con la sociedad nacional, han sido los portadores y promotores de movimientos étnicos, mientras los más alejados y minoritarios poco participan de ellos, aunque reciben beneficios de sus logros.

La trayectoria de las organizaciones surgidas después de los años sesenta, se origina en demandas y reivindicaciones locales: no pago del impuesto de terraje a los dueños de haciendas, recuperación de tierras de resguardo, oposición al poder de misioneros católicos, respeto a las lenguas indígenas en la escuela. Pero poco a poco pasan de organizaciones basadas en la federación de los cabildos del Cauca, a complejas dirigencias y organizaciones nacionales. Sus demandas se vuelven más políticas, menos locales y particulares. El sentido de pertenencia étnica inicial es reconstruido y los dirigentes de las primeras fases son desplazados. Ciertos organismos internacionales y nacionales han cumplido una función importante; los primeros, con la orientación de apoyo a los derechos civiles provenientes de los años sesenta en Europa y Estados Unidos, pretenden respaldar económicamente las nuevas organizaciones que con el tiempo obtienen recursos considerables y se mueven en los más diversos auditorios.

Los movimientos indios tienen ahora un lenguaje político y se alejan de los antiguos dirigentes que comienzan a parecer extraños, por su carácter de transición; transición entre un mundo rural aislado del cual fueron producto, si bien lograron trascenderlo hasta comprender algunos de sus mecanismos sutiles, y la nueva estructura rural; transición entre los resguardos remotos y separados entre sí y los resguardos organizados en un movimiento regional, primero, y nacional después, que tienen parlamentarios en el Congreso nacional.

En resumen, algunos grupos indios de Colombia han construido, en los últimos 25 años, nuevas categorías de identificación sociales, elaboraciones



La mujer Wayuu en una estampilla conmemorativa de la Guajira, diseñada por Alvaro Pulido, 1990.

de contenido político en las condiciones de la democracia en el país, que no pueden comprenderse como expresiones de revivalismo o nativismo simplemente y que tienen un carácter de reafirmación étnica.

Las dos organizaciones indígenas nacionales: ONIC (Organización Nacional Indígena de Colombia) y AICO (Autoridades Indígenas de Colombia), y las locales, como el CRIC, han logrado reinvidaciones en ciertos aspectos legales e institucionales, en particular sobre reconocimiento territorial y *status* jurídico. Además, estas organizaciones crean y dan lugar a individualidades con un sentido nacional de la política, que encarnan la voz de la tradición y el advenimiento de la presencia indígena en la Asamblea Constituyente de 1991 y en el actual Parlamento colombiano, además de numerosos representantes locales y alcaldes municipales.

Bibliografía

JIMENO, MYRIAM y ADOLFO TRIANA. *Estado y minorías étnicas en Colombia*. Bogotá, Ed. Cuadernos del Jaguar, 1985.

REPÚBLICA DE COLOMBIA. CAJA AGRARIA, INCORA y otros. *Política del gobierno nacional para la defensa de los derechos indígenas y la conservación de la cuenca amazónica*. Bogotá, Caja Agraria, 1990.

TRIANA, ADOLFO. "El Estado y el derecho frente a los indígenas". En: *Etnia y derecho*. México, Instituto Indigenista Interamericano, 1989.

El arte neogranadino del período colonial

Marta Fajardo de Rueda



Santo Domingo en la batalla de Monforte. Oleo de Antonio Acero de la Cruz, 1651. 132 x 201 cm. Museo de Arte Colonial, Bogotá.

Durante el proceso de la colonización española en América, la Iglesia asumió un papel fundamental: la enseñanza evangélica, a través de la cual también se propagaron importantes aspectos de la cultura, como la lengua y el arte.

En el desarrollo de esta tarea evangelizadora, las comunidades religiosas encontraron en las imágenes el mejor medio para la difusión y afianzamiento de las creencias cristianas entre la población indígena. Así, desde muy temprano, la actividad artística (pintura, talla, decoración) fue promovida y apoyada por la Iglesia, tanto a través de la importación de obras europeas, como de la producción local de las mismas, para atender la creciente demanda de las colonias en expansión.

En cuanto a los resultados de esta actividad artística, es interesante destacar que, a pesar de su origen común, puesto que todas las comunidades trajeron a América los mismos modelos, cada región americana se distingue por un estilo o "escuela" propia, tanto en pintura como en escultura. Así, puede hablarse de la "escuela quiteña", de la "cuzqueña", o de la "neogranadina". Incluso dentro del territorio colombiano, y atendiendo a las divisiones que en él existieron durante el período colonial, es posible detectar diferencias regionales, por ejemplo entre las obras elaboradas en los talleres de Tunja y sus alrededores y aquellas trabajadas en el área de Santafé, denominando a las primeras como de la "escuela de Tunja" o del "taller boyacense", y a las segundas, como "del taller santafereño". Otro tanto ocurre con las obras producidas en Popayán o en Santafé de Antioquia.

LOS PRIMEROS TALLERES

Tunja

La ciudad de Tunja fue fundada en 1539, un año después de Santafé de Bogotá, pero por diversas circunstancias, Tunja aventajó como ciudad a Santafé. Su organización económica, con una amplia base indígena sometida al trabajo por medio del sistema de encomiendas, facilitó las condiciones para que allí vivieran, con cierta comodidad, personas que se dedicaban al cultivo de las artes y las letras. Gracias a ello, y a las numerosas comunidades religiosas que allí se establecieron, hubo trabajo para los pintores, alarifes, canteros, decoradores y plateros que comenzaron a llegar a Tunja.

Uno de los primeros en venir de España fue el platero e imaginero





Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, con San Antonio de Padua y San Andrés apóstol. Bordado sobre grabado en papel de Ioannes Pérez, 1735; y óleo de autor desconocido de la Escuela Santafereña, del siglo XVII (109 x 145 cm). Museo de Arte Colonial e Iglesia de Santa Bárbara, Bogotá.

Alonso de Narváez (muerto en 1583). No se conoce hasta el presente ninguna obra suya en el campo de la platería, pero sí se sabe que es el autor del cuadro de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, la imagen más conocida y venerada por los colombianos.

Esta obra fue hecha en 1555 por encargo del dominico fray Andrés de Jadraque, a solicitud del encomendero de Suta (hoy Sutamarchán), el español Antonio de Santana. Hasta el momento, ésta es la única razón que existe para explicar la iconografía del cuadro, en el que aparecen los santos patronos de quienes lo encargaron: san Andrés y san Antonio, pues habitualmente a la Virgen del Rosario se la representa en compañía del Niño Jesús, y en algunos casos de santo Domingo. Se dice que en 1588, cuando el cuadro se encontraba muy deteriorado, y por esa razón abandonado, de pronto retomó sus colores originales y se reveló en todo su esplendor a una humilde señora devota. Se formó entonces alrededor del cuadro una enorme afluencia de peregrinos, y el mismo arzobispo de Bogotá, Luis Zapata de Cárdenas, viajó a Chiquinquirá, en donde confirmó el hecho como sobrenatural y bendijo la primera piedra para la construcción del templo. La devoción a esta advocación de la Virgen se ha extendido incluso a otros países latinoamericanos, tales como Ecuador, Venezuela y Guatemala. Su imagen ha sido representada en las más variadas formas por nuestros artistas de todos los tiempos.

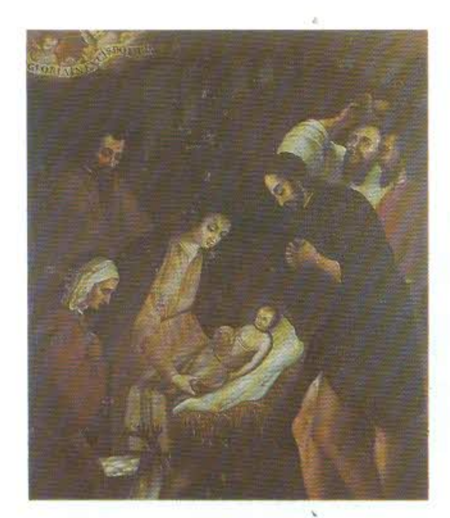


Coronación de la Virgen del Rosario. Temple sobre madera atribuido a Angelino de Medoro, siglo XVI. 59 x 51 cm. Museo de Arte Colonial.

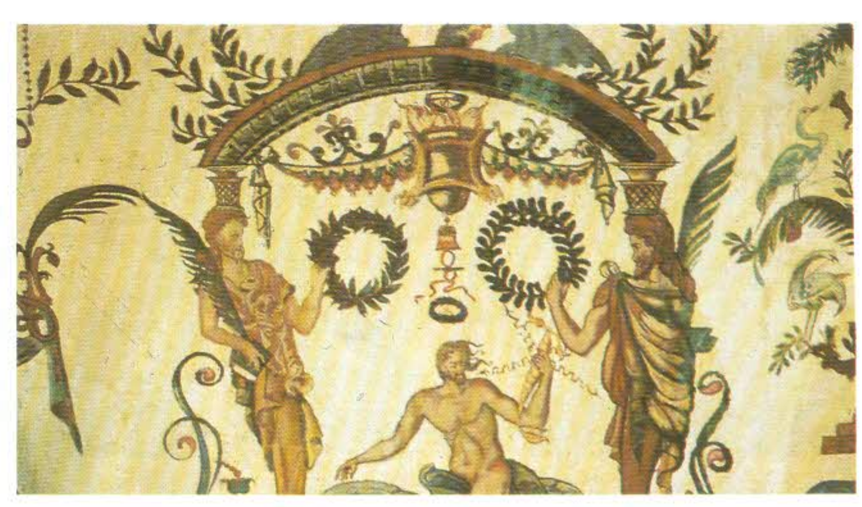
Virgen de los Corazones. Oleo de Baltasar de Figueroa, siglo XVII. Iglesia de Nuestra Señora de Las Aguas, Bogotá.

Gradualmente, otros maestros comenzaron a llegar atraídos por las oportunidades de trabajo. Unos tan sólo permanecieron un corto tiempo, mientras realizaban una obra en especial, y otros se establecieron definitivamente. En el año 1578, después de haber pasado por Santafé, llegó a Tunja el pintor romano Angelino Medoro (ca. 1567 - ca. 1631). Allí decoró la capilla de los Mancipe en la catedral y dejó obras en otros templos. De Medoro son la *Oración en el huerto* y el *Descendimiento de la cruz*, de la mencionada capilla; la *Anunciación*, del convento de Santa Clara, y una imagen de Nuestra Señora de la Antigua, del templo de San Ignacio, en Tunja. El quiteño fray Pedro Bedón (1556-1621), también vivió un tiempo en Tunja, a donde llegó en 1593. Allí fundó la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario y dejó algunas pinturas en el refectorio del convento de Santo Domingo. Había sido alumno del famoso pintor italiano Bernardo Bitti (ca. 1548-1610) y de Angelino Medoro, en Quito.

Otro pintor italiano, en este caso milanés, también vivió y trabajó en Tunja. Su nombre era Francisco del Pozo y de él apenas se sabe que en el año 1597 pintó la imagen de la Virgen del Rosario que se venera en el convento de los agustinos del desierto de La Candelaria.



Adoración de los pastores. Oleo atribuido a Baltasar de Figueroa, siglo XVII. 153 x 107 cm. Museo de Arte Colonial, Bogotá.



Pintura mitológica (Júpiter) y alegórica en la Casa de Juan de Vargas, Tunja. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango.

En general, en la producción artística de Tunja debe destacarse la coexistencia de las influencias españolas, al lado de las de otros países, en este caso Italia.

Turmequé

A finales del siglo XVI, el español Baltasar de Figueroa vino de Sevilla a establecerse en la Nueva Granada. Después de haber vivido temporalmente en Santafé y Mariquita, se radicó en Turmequé. Tuvo una numerosa familia, entre la cual, además de varios sacerdotes, se destacaron como pintores su hijo Gaspar de Figueroa (m. 1658) y su nieto, hijo del anterior, Baltasar de Vargas Figueroa (m. 1667). La obra más importante de Baltasar "El Viejo", como es conocido en la historia del arte, es su serie sobre la vida de la Virgen, del templo parroquial de Turmequé. Otros cuadros suyos se encuentran en templos y capillas de Cundinamarca y Boyacá. Años más tarde, los Figueroa se trasladaron a Santafé, donde continuaron su labor de enseñanza y producción artística.

Recientemente Turmequé ha recuperado una notable importancia para la historia del arte colombiano, a partir del descubrimiento en los muros interiores del templo parroquial de un interesante conjunto de pintura mural. No se sabe aún quién o quiénes fueron los autores de esta obra, pues aunque algunos historiadores la atribuyen a los Figueroa, esto no se ha podido comprobar. Observada en su totalidad, ella conforma un programa teológico acerca de la Creación y de la salvación del hombre, que está por estudiarse.

En este mismo templo se encontró un lienzo sobre la Virgen del Rosario en compañía de dos donantes, es decir, las personas que mandaron a hacer el cuadro, en los cuales al parecer están representados el cacique de Turmequé y su esposa. Este cacique, don Diego de Torres Moyachoque, hijo de don Juan de Torres y de la hermana mayor del cacique de Turmequé, fue un hombre muy valiente que se enfrentó a las autoridades españolas en defensa de sus hermanos indígenas, quienes eran infamemente maltratados. Condenado por ello a la horca, logró escapar e irse a España para presentar sus quejas ante el mismo rey Felipe II. Escuchado por el monarca, éste ordenó que cesaran las hostilidades, pero al regresar a América, el cacique encontró que tan sólo había conseguido que lo persiguieran con más encono. Viéndose nuevamente perdido, regresó a España y allí murió a la espera de que le fuera concedida una nueva entrevista con el rey.

La obra a la cual hacemos referencia es casi única en su género, porque cuando en los cuadros coloniales aparecen donantes, por lo general se trata de españoles y casi nunca se representa a personas de otros grupos sociales o étnicos, como en este caso.

Decoración mural, muebles y platería

En la mayor parte de los muros y en algunos techos de los templos y conventos levantados durante los siglos XVI y XVII, existió la decoración mural, tal como lo han demostrado los hallazgos del restaurador mexicano Rodolfo Vallín. Años más tarde, estos muros fueron recubiertos unas veces por el frío estuco y otras por las decoraciones talladas y doradas, características del estilo barroco americano. Igualmente, para enlucir las casas de las personas notables, se acudió a los artistas, en demanda no sólo de frondas y zócalos con flores y cintas, sino también de unos extraordinarios conjuntos simbólicos, conformados por animales, plantas y hasta dioses del Olimpo griego. Ejemplo de ello son, en Tunja, la Casa del Fundador don Gonzalo Suárez Rendón, la de Juan de Vargas, la de Juan de Castellanos y la de doña Inés de Hinojosa.

El historiador español Santiago Sebastián ha descifrado los mensajes que contienen en su conjunto estas pinturas y ha encontrado que corresponden a diversos programas relacionados, por lo general, con las virtudes deseadas o más apreciadas por el dueño de la casa o, en otros casos, como en la casa de Juan de Castellanos, contienen un programa eucarístico, es decir, una especie de homenaje al misterio de la eucaristía.

En Tunja, además de magníficos ejemplos de arquitectura colonial, como la catedral (construida entre 1567 y 1574), cuya portada ha sido calificada como «la más bella obra de estilo renacentista en Colombia», y algunas casas con escudos en las portadas, únicas en el país, encontramos importantes ejemplos de otras artes, como las decorativas, que alcanzaron, no sólo en la ciudad, sino en sus alrededores, un gran desarrollo.



Pintura mural en el techo de la Casa de Juan de Vargas, en Tunja, iniciada en 1587 (el rinoceronte es copia de un grabado de Alberto Durero).



Pinturas de fauna y flora exóticas. Casa de Juan de Vargas, Tunja. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango.

Este es el caso, por ejemplo, de la platería, que tuvo en Tunja magníficos artífices, al igual que la elaboración de muebles y altares, que demuestra, en la región boyacense, una extraordinaria imaginación y fino acabado. También es característico de esta región el trabajo de alto-relieves en yeso, policromados, muy semejantes a los que posteriormente se hicieron en madera. Los artistas que los tallaron conocían muy bien la técnica, pues no sólo han quedado perfectamente definidos los volúmenes, sino que por muchos años se han conservado en muy buen estado.

Con respecto al trabajo de los orfebres, las piezas que aún se conservan en los conventos e iglesias demuestran que existieron talleres de cierta importancia, en los que se trabajaron toda clase de objetos litúrgicos, entre los cuales sobresalen particularmente las custodias. Es importante tener en cuenta que en la región, además de las preciosas esmeraldas de Muzo, se explotaban las minas de plata de Leiva.



La profesa Antonia Pastrana y Cabrera. Oleo de autor anónimo del siglo XVII. 108 x 82 cm. Colección particular.

San Joaquín y la Virgen María, niña. Oleo de autor anónimo del siglo XVIII. 66 x 49 cm. Museo de Arte Religioso, Bogotá.

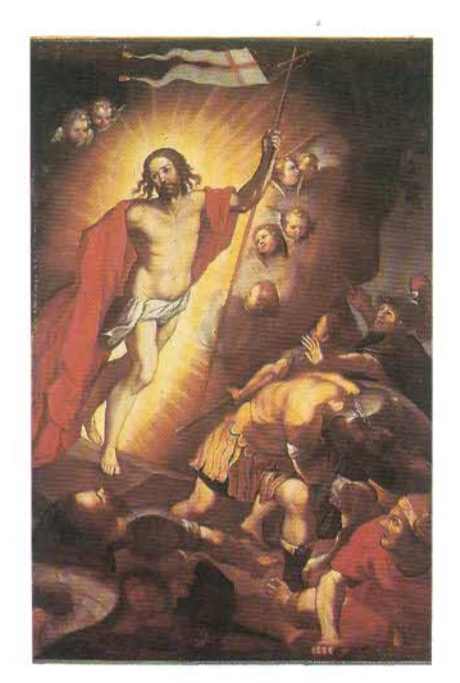
SIGLO XVII: TALLERES SANTAFEREÑOS

Vida colonial

La vida colonial estuvo totalmente impregnada por la religión; por ejemplo, casi todas las personas pertenecían a una o más cofradías, que se formaban alrededor de la veneración a un santo determinado o a alguna advocación de la Virgen María. En algunos casos, la cofradía cumplía en cierta forma con el papel asignado a los gremios, pues reunía a las personas que se dedicaban a un mismo oficio y les confería un cierto grado de identidad.

En la Nueva Granada no existió una fuerte organización gremial, como sí la hubo en México o en Quito; los únicos artistas que alcanzaron ese grado de organización fueron los plateros. Probablemente su oficio, que era cuidadosamente vigilado por las autoridades españolas, facilitaba la agremiación, en la que se debían cumplir variados requisitos, no sólo para formarse en el oficio, sino para el ejercicio permanente del mismo. La presencia de los plateros en la Colonia, que hasta el presente no ha sido suficientemente estudiada, fue, al parecer, muy importante, entre otras razones por la abundancia de minerales preciosos (oro, plata, esmeraldas), que ofrecía un amplio espacio para su trabajo.

Las fiestas religiosas se celebraban con gran esplendor, y las de orden regio, tales como las juras de fidelidad hacia los reyes o la llegada de un nuevo mandatario, eran también motivo de alegría, música y banquetes. Para darles mayor relieve se acudía a los artistas; unas veces para que hicieran el retrato del rey, otras para que elaboraran grande telones de fondo con imágenes alegóricas en materiales perecederos, razón por la cual de éstos tan sólo se conservan algunos registros escritos.



Resurrección de Cristo. Oleo de Gaspar de Figueroa, 1626. 218 x 146 cm. Iglesia de San Agustín, Bogotá.

Las procesiones de Semana Santa se hacían con gran boato. Las imágenes por lo general se encargaban a Quito, el gran centro de producción de talla, tan importante que muy temprano sustituyó a Sevilla en el mercado hispanoamericano. Entre estas procesiones, las más famosas en Colombia han sido las de Popayán, cuya tradición se mantiene viva hasta el presente, las de Mompós, Pamplona, Tunja y, hasta hace poco tiempo, las de Bogotá. Otra fiesta objeto de grandes celebraciones y de la cual existen aún remembranzas en algunas poblaciones, es la del Corpus Christi.

De tal manera que podría decirse que en una u otra forma toda la población, cualquiera que fuera su origen o actividad, resultaba ser siempre un buen cliente para los artistas y artesanos, a través de los encargos para enlucir altares, formar pasos para las procesiones o altares para las fiestas o, por último, para elaborar imágenes de devoción particular en los recintos domésticos.

Los Figueroa

Rápidamente se establecieron en Santafé familias de pintores que abrieron sus talleres y dieron lugar tanto a la formación de otros pintores, como a la elaboración permanente de obras para atender encargos.

En un comienzo, los más importantes fueron los Figueroa ya mencionados. En ese taller se formó Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), el pintor neogranadino más importante y prolífico, también su hermano Juan Bautista Vásquez (ca. 1630-1677) y Gregorio Carvallo de la Parra (m. 1667), cuya obra aún permanece sin estudiar, a pesar de su innegable calidad.

El maestro de esta generación fue Gaspar de Figueroa, autor de numerosos cuadros que aún se conservan en colecciones e iglesias del país. El Museo El Chicó guarda una bella imagen de la Virgen del Rosario de su autoría; en la Iglesia Museo de Santa Clara se encuentran: *San Martín de Tours partiendo su capa con un pobre* (1647), el *Retrato del arzobispo Fernando Arias de Ugarte* y las siete tablas de la predela del retablo de Nuestra Señora de los Dolores, estas últimas atribuidas al maestro.

El hijo de Gaspar fue llamado Baltasar, como su abuelo. Para diferenciarse de él, probablemente, tomó el apellido Vargas en primer lugar y por ello se conoce como Baltasar de Vargas Figueroa. El es el autor de numerosos cuadros sobre diversos santos y acontecimientos de la Biblia. En la Iglesia Museo de Santa Clara se conserva, por ejemplo, el de los *Desposorios místicos de santa Catalina de Alejandría* y en el convento de las carmelitas descalzas se encuentra un *Santo Ecce Hommo*; en la tradicional iglesia de Las Aguas de Bogotá, la *Virgen de los Corazones*, que ofrece la particularidad de estar rodeada no sólo de santos, sino también de personajes de la época: fray Cristóbal de Torres, don Francisco Fernández de Acuña, y una dama donante no identificada aún; en esta misma iglesia está la *Muerte de santa Bárbara* (1659). Hizo igualmente varias versiones de *El milagro de Soriano*, cuya fuente de inspiración es el cuadro del mismo nombre del pintor español Juan Bautista Maino (1578-1649). En la catedral de Pamplona está el *Señor de la Columna* y en el templo de San Francisco de Cali un *San Jerónimo*, fechado en 1663.

Coronación de la Virgen María. Oleo de Baltasar de Vargas Figueroa, 1663. 175 x 132 cm. Iglesia de San Agustín, Bogotá.

Aún no se ha podido establecer documentadamente la relación familiar entre estos pintores coloniales y los hijos de Pedro José Figueroa (muerto en 1838), padre de otra ilustre familia de pintores, quienes vivieron y trabajaron en Santafé hacia finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX, destacados por ser los autores de la iconografía procera, pero es muy posible que éstos conformen todos una misma progenie.

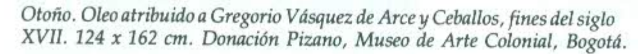
Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos

Nacido en Santafé, aparentemente Vásquez nunca salió del país. Una vez consideró que había finalizado su aprendizaje en el taller de los Figueroa, se dedicó a cumplir con los múltiples encargos que recibía de las co-



Nuestra Señora del Rosario con Santo Domingo. Oleo de Baltasar de Vargas Figueroa, siglo XVII. 202 x 134 cm. Iglesia de San Agustín, Bogotá.





Otoño. Oleo atribuido a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, fines del siglo XVII. 124 x 162 cm. Donación Pizano, Museo de Arte Colonial, Bogotá.



La huida a Egipto. Oleo de Gregorio Vásquez, siglo XVII. 135 x 177. Iglesia de San Agustín, Bogotá.

munidades religiosas y de los particulares.

Su obra es muy extensa; para dar una idea de ella, la siguiente es una lista de los temas que pintó durante su vida: la Inmaculada Concepción, alegorías varias, la Virgen Apocalíptica, la Virgen Gloriosa, la niña María con sus padres, la Virgen de la Contemplación, los desposorios de la Virgen, la Anunciación, la Sagrada Familia, San José con el niño, diversas escenas de la vida de Jesús, apostolados, evangelistas, ángeles y arcángeles, las ánimas, los santos de las diversas comunidades establecidas en el reino, como agustinos, dominicos, franciscanos, jesuítas, hospitalarios de san Juan de Dios, teatinos y mínimos; las santas de las comunidades femeninas, como las agustinas, benedictinas, carmelitas, clarisas, dominicas, nazarenas, hermanas del Salvador y confesoras y mártires.

Vásquez también gustó de ciertos temas histórico-religiosos, basados por lo general en el Antiguo Testamento. Muy excepcionalmente pintó escenas que no fueran religiosas; sin embargo, en el Museo de Arte Colonial de Bogotá aún se conservan dos cuadros del conjunto de cuatro en los que representó las estaciones, a más de una interesante serie de dibujos. Además, hizo algunos retratos.









Dibujos a tinta y pincel de Gregorio Vásquez: Estudio preparatorio para La Ultima Cena, Angel, Pies y manos, y San Joaquín, Santa Ana y la Niña María. 21 x 30.3 cm c/u. Museo de Arte Colonial, Bogotá.



La Inmaculada Concepción. Oleo de Gregorio Vásquez, 1697. 142 x 99 cm. Museo de Arte Colonial, Bogotá.

Los Acero de la Cruz

Esta familia de pintores estuvo integrada por Antonio Acero de la Cruz (ca. 1590-1669), el primer pintor nacido en Santafé, quien enseñó su arte a sus hermanos Bernardo Acero y Jerónimo Simón López. Es probable que en este taller se hubiera formado también Juan Francisco Ochoa, autor de varios retratos de personajes.

Algunas de las obras de Antonio Acero de la Cruz son: *La Inmaculada Conçepción* (1641), de la iglesia de San Diego; *Nuestra Señora de Chiquinquirá* (1643), de los dominicos de Chiquinquirá; *Nuestra Señora de las Aguas* (1646), trabajada por encargo del bachiller Cotrina; *Santo Domingo de Monforte* (ca. 1650), del Museo de Arte Colonial de Bogotá; *El Nacimiento* (1657), de la iglesia de Las Nieves; *San Francisco de Asís* y *Nuestra Señora de Chiquinquirá*, de la iglesia de Fúquene. Además de pintor, Acero también fue poeta.



Imposición de la casulla a San Juan de Dios.
Oleo de fray Gregorio Carvallo de la Parra, 1660.
Colección García Wernher, Bogotá.



San Juan Bautista, niño.
Oleo de Tomás Fernández de Heredia, 1672.
124 x 100 cm. Museo de Arte Colonial, Bogotá.

Los Fernández de Heredia

Este taller estuvo conformado por los hermanos Tomás, Alonso y Pedro Fernández de Heredia, activos en la segunda mitad del siglo XVII. Parece ser que Tomás fue alumno de Baltasar de Vargas Figueroa. De sus obras se conocen: *Santísima Trinidad con santos* (1670); *Nuestra Señora de Monguí* (1672), del Palacio Arzobispal; *Santa Mártir ante la Trinidad* (1676) y *San Juan Bautista*, del Museo de Arte Colonial; y *El Profeta Elías* (1676), del convento de las carmelitas descalzas.

Otros maestros

Con frecuencia las pinturas coloniales carecen de una firma que identifique a sus autores; la razón principal para esto radica, muy seguramente, en la forma como estos maestros cumplían con los encargos, muy diferente de la del artista moderno, que no creaba una competencia con los demás. Por otra parte, el sentido religioso que debían manifestar en sus obras también imponía límites a su imaginación.

Se ha demostrado que la mayor parte del aprendizaje se realizaba en los talleres, a través del uso de grabados que en notable abundancia venían de las casas impresoras de Plantin-Mo-



Nuestra Señora de Montserrat.
Oleo de Antonio Acero de la Cruz, siglo XVII.
91.5 x 53.5 cm. Iglesia de Santa Bárbara, Bogotá.



Visión de la Venerable Madre Juana de Jesús María durante el descanso de la huida a Egipto.
Oleo del pintor Camargo, 1717. 86 x 105 cm. Museo de Arte Colonial, Bogotá.



Transverberación de Santa Teresa de Jesús. Oleo de Agustín de Useche, siglo XVII. Museo Iglesia de Santa Clara (antes en la ermita de Belén), Bogotá.

retus de Amberes. Estos grabados reproducían obras de artistas famosos y cumplían con la función, muy completa, de informar acerca de las formas permitidas de representación de las vidas y milagros de Jesucristo, la Virgen y los santos, pero además, de allí los artistas debían sacar la enseñanza de la anatomía y de los elementos de la composición.

Gracias a los trabajos de restauración emprendidos últimamente en el país, han sido identificados algunos pintores y artistas que habían permanecido en el más completo anonimato. De igual forma, estos trabajos han permitido conocer aspectos muy interesantes de nuestra historia de la cultura, pues en ocasiones los restauradores han detectado las huellas de los atropellos que las diversas censuras han dejado en las obras. A continuación, mencionaremos algunos artistas poco conocidos hasta ahora: fray Gregorio Carvallo de la Parra fue alumno de Gaspar de Figueroa. De su obra pictórica se conocen: *Cristo atado a la columna* (1659), que se encuentra en la iglesia de San Alfonso María de Ligorio (antigua Santa Inés), de Bogotá, y un *Santo penitente*, de colección particular.

El pintor Camargo, probablemente santafereño, de quien tan sólo se conoce su apellido, fue seguidor de Vásquez y autor de: *La Virgen y san Antonio de Padua* (1712), de la iglesia de Santa Bárbara; *La Sagrada Familia* (1717), del Museo de Arte Colonial; *Nuestra Señora de las Nieves* (1724) y *San Nicolás de Bari* (1730), de la iglesia del Divino Salvador de Sopó.

Agustín García Zorro de Useche, quien pintó, por encargo del oidor Francisco Joseph de Merlo de la Fuente, el retablo de la ermita de Belén en 1698. Los cuadros que conformaban el retablo eran: *La coronación de la Virgen, La Magdalena, San Francisco Javier, San Francisco de Asís recibiendo los estigmas*, y el *Extasis de Santa Teresa*; estos dos últimos se encuentran en el Museo de Santa Clara.

La escultura: talla y decoración

Tradicionalmente en Colombia, la talla quiteña ha recibido un especial reconocimiento, por considerar que ella es la más perfecta y realista. Desde muy temprano, como lo atestiguan numerosos documentos de archivo, los conventos, los templos y los particulares hacían sus encargos a los obradores de Quito. Así, pesebres, imágenes de "bulto", retablos, etc. inundaron las ciudades neogranadinas a través de todo el período colonial, con gran beneplácito para un público al que no sólo le inspiraban devoción, sino enorme aprecio. Sin embargo, en Santafé, así como en Tunja, Pamplona, Popayán y Santafé de Antioquia, para no citar sino los centros más importantes, los altares, los tabernáculos y los artesonados principalmente, así como las numerosas imágenes de devoción que se encuentran en los altares, tanto fijas como portátiles, dan testimonio de la existencia de un numeroso grupo de artistas, muchos de ellos anónimos y otros cuyos nombres afortunadamente han llegado hasta nosotros, que trabajaron la madera en la Nueva Granada, de manera extraordinaria, contribuyendo a formar un estilo propio, el cual, si bien toma los elementos del barroco europeo, luego los transforma y se los apropia.

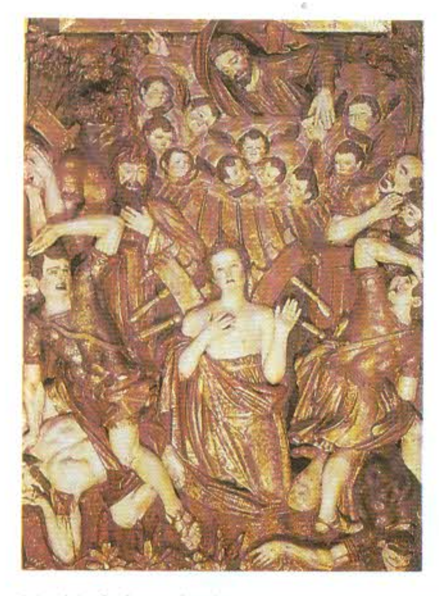


Extasis de San Ignacio. Talla en madera de Pedro Laboria, 1749. Iglesia de San Ignacio, Bogotá.

Entre los escultores que vivieron y trabajaron en nuestro territorio está el español Pedro Laboria (Sanlúcar de Barrameda, 1700), quien vino a Santafé aproximadamente hacia 1738 a trabajar numerosas piezas para las iglesias. Laboria es el autor del *San Francisco moribundo* y del *Extasis de San Ignacio*, que están en el templo jesuita del mismo nombre. En la iglesia de Santa Bárbara se conserva una bellísima imagen de la patrona del templo, y en el Museo de Arte Colonial, el expresivo conjunto conformado por san Joaquín y la niña María, advocación muy propia de la Colonia, pues es justamente por el tiempo del descubrimiento y la colonización de América cuando se rescatan santas figuras como la del padre de la Virgen María.



Muerte de San Francisco Javier. Talla en madera de Pedro Laboria, 1739. Iglesia de San Ignacio, Bogotá.







Martirio de Santa Catalina y Visión de San Buenaventura. Tallas en madera de Pedro Caballero, siglo XVII. Iglesia de San Francisco, Bogotá.



Casulla bordada en hilos de oro, plata y sedas de colores sobre lino (detalle), procedente de España. Catedral Primada, Bogotá.

Pedro Caballero es otro extraordinario artista, autor del *Altar de los Pelícanos* de la iglesia de San Francisco en Tunja y de todos los altares interiores del templo bogotano de La Tercera. Además de trabajar una talla muy perfecta, Caballero no recubrió sus altares con laminilla de oro, lo que en vez de ser un defecto, como hasta hace poco se había creído, es una ventajosa circunstancia, que nos permite llegar más rápido a la esencia de su trabajo. Se ignoran las fechas de su nacimiento y muerte, pero se sabe que estaba activo hacia 1780, cuando terminó las tallas de la iglesia de La Tercera.

Al igual que en la pintura, serían numerosas las obras anónimas de gran calidad que habría que mencionar en cuanto a la talla y la decoración, porque muy pocos artistas acostumbraron firmarlas. Con el fin de dar tan sólo una idea acerca de la excelencia de estos trabajos, citaremos los siguientes: en Tunja, el altar de San José de la capilla del poeta Hernando Domínguez Camargo de la catedral; es este mismo templo, el artesonado de la capilla del Fundador y el tabernáculo monumental que se encuentra en una de las capillas laterales; el altar de Nuestra Señora del Rosario en el templo de Santo Domingo; el altar y el arco toral de Santa Clara La Real de Tunja. En Tópaga, el arco toral de la iglesia parroquial. En Bogotá, el altar mayor del templo de San Francisco; el artesonado y los altares de Santa Clara; y el artesonado de la iglesia de La Concepción.

Marcos, bordados e iluminación de libros de coro

En la elaboración de los marcos para cuadros y retablos se desbordó la imaginación de los artistas. Complicadas frondas, en algunos casos columnas rematadas en cariátides, cabujones de carey, incrustaciones en hueso, e incluso hasta en piel de culebra, como es el caso de un bellísimo marco de la colección del Museo de Arte Religioso del Banco de la República, y en fin, diversas combinaciones de texturas y colores, hacen de los marcos verdaderas obras artísticas, las cuales, en muchos casos, han sido más elaboradas que los mismos cuadros que contienen.

Por otra parte, el trabajo de los bordados para las diversas piezas litúrgicas era un tipo de arte que demandaba un extraordinario cuidado, no sólo por tratarse de materiales tan finos como las sedas y los hilos de oro y plata, sino porque los diseños eran por lo general muy armónicos e imaginativos. Con frecuencia, a las casullas y a otras piezas que conservan los tesoros de las iglesias se les atribuye un origen europeo, pero es muy









Letras capitales ornamentadas (la última con el escudo del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero). Libros de coro del siglo XVII. Catedral Primada, Bogotá.



Antonio y Nicolás Cortez: Escenas de la vida de la Virgen María: La Inmaculada Concepción, Nacimiento de la Virgen, Presentación, Desposorios, Anunciación, Visitación, Presentación de Jesús, Madre de Dolorès, Asunción, Virgen Protectora, Reina del Rosario, Virgen del Apocalipsis con las cuatro partes del mundo. Oleo sobre láminas de cobre, 50 x 32.5 c/u. Marco de plata repujada. Pintadas en Popayán, en 1787, a partir de grabados de Gottfried Goetz. Palacio Arzobispal, Popayán.

probable que varias de ellas procedan de los mismos conventos en donde las religiosas dedicaban la mayor parte de su vida en estas labores. Infortunadamente no hay ningún documento que lo compruebe, salvo los trabajos elaborados por las monjas que trajo de España a fines de la Colonia la señora Clemencia de Caycedo para fundar el colegio de La Enseñanza en Santafé, con el propósito de educar a las jóvenes del reino.

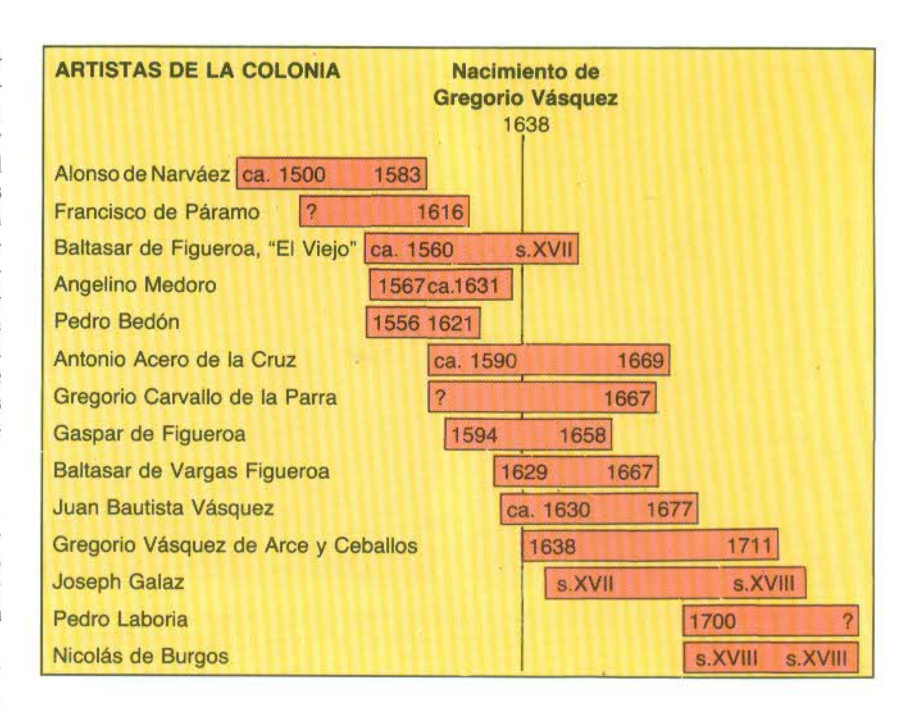
Finalmente, la ilustración de libros de coro, de los cuales se conservan algunos muy interesantes dentro de los tesoros de la catedral, de San Francisco y San Agustín en Bogotá, y quizás se conserven muchos más en otras regiones del país, estuvo a cargo de algunos artistas criollos. El más conocido y notable de ellos es Francisco de Páramo, nacido en Pamplona, probablemente a fines del siglo XVI, y muerto en Lima en 1616.

Siglo XVIII: Virreinato de la Nueva Granada

Popayán

La ciudad de Popayán mantuvo un activo comercio con Quito, reflejado en las numerosas piezas de origen quiteño que se encuentran en sus templos y colecciones. Sin embargo, sus altares contienen rasgos muy característicos, propios de Popayán. Los pasos de la procesión de Semana Santa, que se conserva con todas sus tradiciones, lucen piezas y adornos de platería, entre los cuales se destacan el rayo de La Dolorosa y las numerosas mallas o mariolas que los bordean. Los conventos poseyeron hermosas piezas litúrgicas, algunas elaboradas por artistas locales, y otras encargadas a Quito, tal como lo atestiguan los documentos. Entre las primeras

se pueden mencionar: el hermoso sagrario de Francisco de Guzmán, realizado en 1747; la custodia bicéfala, elaborada por Antonio Rodríguez y N. Alvarez en 1673, y varias obras del platero Francisco Paredes. Una de las famosas custodias encargadas a Quito es la que pertenenció al convento de las monjas de La Encarnación, cuyo templo, al decir del historiador Santiago Sebastián, contenía tantas obras de arte que parecía un verdadero relicario. Los orfebres que la elaboraron fueron los maestros Juan de Minuesca y Bonifacio de Padilla, en 1730.



Santafé de Antioquia y Rionegro

Dentro de la región antioqueña sobresalen durante el período colonial las ciudades de Santafé de Antioquia y Rionegro por su abundante riqueza artística.

En Santafé de Antioquia, a semejanza de Popayán, existe una curiosa, interesante y marcada influencia quiteña. Probablemente debido a las dificultades de comunicación con Santafé de Bogotá, resultaba más fácil establecer relaciones comerciales con el sur, por el camino de Quito. Como consecuencia de la presencia de tantas imágenes quiteñas, tanto en escultura como en pintura, los artistas antioqueños asimilaron estas lecciones y produjeron obras muy luminosas e imaginativas, en las cuales los sentimientos parecen ser más importantes que la atención a lo puramente estético.

Una característica muy peculiar, señalada por el investigador Gustavo Vives, de la pintura antioqueña de tipo más bien popular, es la aparición, muy tempranamente, junto a la imagen religiosa y como complemento de ésta, de la figura del donante —muy definida y con traje tradicional, según su condición—, que constituye el comienzo del retrato civil, el cual tiene quizás más presencia en Antioquia que en otras regiones del país.

Los templos conservan numerosas obras de pintura y escultura y los altares ofrecen una extraordinaria riqueza decorativa, con abundancia de policromados. En igual forma, los altares aún lucen bellos trabajos de platería, entre los cuales se destacan los de los maestros Antonio y Francisco Correa, quienes vivieron y trabajaron en la región a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX.

La catedral de Rionegro mantiene bajo su cuidado una gran colección de obras y documentos muy valiosos, con los cuales perfectamente se podría formar un museo de arte religioso de importancia nacional.

Las reformas

Los efectos de la guerra de sucesión española y el cambio de dinastía se hicieron sentir en América. Los reyes Borbones, de origen francés, sucedieron en el trono a los Austrias o Habsburgos e iniciaron una serie de profundas reformas políticas, sociales, económicas y culturales.

Con respecto al territorio de la Nueva Granada, se propuso elevarlo a la categoría de Virreinato. La disposición real se produjo en 1717, pero el primer virrey enviado por la Corona, don Jorge de Villalonga, quien venía de Lima, consideró que este territorio era muy pobre para sostener una corte virreinal. El rey, atendiendo a las críticas de Villalonga y a otras circunstancias, decretó volver al régimen de Presidencia y sólo hasta 1739 se restableció el Virreinato de la Nueva Granada, con la anexión de la Capitanía General de Venezuela y de la Audiencia de Quito.

Gradualmente se introdujeron en la Nueva Granada variadas reformas, que se reflejaron incluso en la adopción de ciertas modas. La vida en la capital se hizo más urbana; se impusieron algunas costumbres francesas, tal como estaba ocurriendo en España. La apertura del comercio con otros puertos de la península dio lugar a que en las colonias se fomentaran unas pocas industrias. Se incrementó la preocupación por el desarrollo, atendiendo también a la educación.

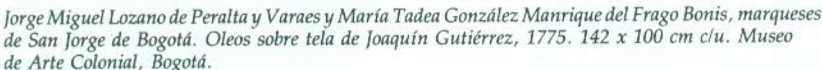
En la Nueva Granada, dejaron honda huella la visita del oidor Mon y Velarde a la región antioqueña y la reforma educativa de Francisco Antonio Moreno y Escandón (1736-1792). Se crearon nuevas cátedras en las universidades, relacionadas con la ciencia moderna; se fundó en Santafé la biblioteca pública y, gracias a la adquisición de una imprenta, comenzaron a aparecer publicaciones.

Con el propósito de llevar a cabo importantes obras arquitectónicas que requería el reino, vino de España el sacerdote capuchino y arquitecto Domingo de Petrés, en el año de 1792. Sus obras arquitectónicas son de una extraordinaria sobriedad y elegancia. Petrés emprendió obras muy importantes relacionadas con la ingeniería, como la construcción de numerosos puentes y del acueducto de Santafé. También son obras de Petrés, en Santafé, la reconstrucción de las iglesias de San Francisco y de San Ignacio, la construcción de la Catedral Primada y del Observatorio Astronómico, los planos de la Capuchina, la pila de San Victorino, la iglesia de Santo Domingo, hoy desaparecida, la enfermería y la sacristía del Hospital de San Juan de Dios, el colegio de La Enseñanza y el de San Agustín; en Chiquinquirá, la iglesia; y en Santafé de Antioquia, la catedral.

En esta época también se hizo la reconstrucción de Popayán, des-






Jorge Miguel Lozano de Peralta y Varaes y María Tadea González Manrique del Frago Bonis, marqueses de San Jorge de Bogotá. Oleos sobre tela de Joaquín Gutiérrez, 1775. 142 x 100 cm c/u. Museo de Arte Colonial, Bogotá.

El alcalde Eustaquio Galavís Hurtado del Aguila. Oleo de Joaquín Gutiérrez, 1780. 142 x 100 cm. Museo de Arte Colonial, Bogotá.

truida por los terremotos de 1736, razón por la cual esta ciudad, aunque de muy antigua tradición colonial, debe la mayor parte de su patrimonio al siglo XVIII.

Decadencia de la pintura

La pintura, si bien en los siglos anteriores había logrado un alto nivel, tanto por su calidad como por el número de los artistas que se encontraban trabajando a un mismo tiempo, sufre, a través del siglo XVIII, un proceso de decadencia en ambos sentidos, y podría incluso decirse que llega a un estancamiento no conocido anteriormente.

En Santafé, ahora centro de la actividad intelectual y política, uno de los últimos artistas sobresalientes es Joaquín Gutiérrez, a quien se le conoce gracias a que firmó los dos más bellos retratos del siglo XVIII producidos en nuestro medio: los de los marqueses de San Jorge de Bogotá, don Jorge Miguel Lozano de Peralta y doña María Tadea González Manrique, en 1775. Además, y con base en estos dos cuadros, se le ha hecho la atribución de varios de los retratos de los virreyes que rigieron durante el resto del siglo (ver tomo 1, págs. 152 y ss.). La difusión del retrato civil significa una notable transformación de las costumbres y los valores de la gente. Sin duda se siguen representando santos y escenas religiosas, pero en forma menos frecuente; en cambio, el retrato, que había sido casi privativo de los altos mandatarios eclesiásticos, se empieza a difundir y a extender hacia los civiles, hombres y mujeres, quienes aun perteneciendo a las clases más favorecidas, tradicionalmente no gozaban de este privilegio.

La platería

A diferencia de la pintura, los trabajos de los orfebres, tanto para las iglesias



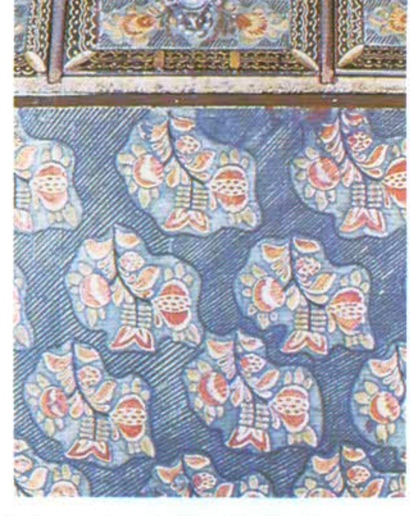



Custodias de orfebres coloniales: "La Preciosa", de Nicolás de Burgos, 1736; oro esmaltes y piedras preciosas, 83 x 30 x 30 cm y 18 libras de oro; Catedral primada, Bogotá. Custodia de Santa Clara la Real de Tunja, de Nicolás de Burgos, 1734-1737; 4230.72 gr; Museo de Arte Religioso, Bogotá. Custodia de San Ignacio ó "La Lechuga", de José de Galaz, 1700-1707; 4 902.60 gr; Museo de Arte Religioso, Bogotá. Custodia con águila bicéfala, de Antonio Rodríguez y N. Alvarez, 1673; plata dorada, 96.5 x 38 x 29.5 x 24.8 de base; Palacio Arzobispal, Popayán.



Sagrario en plata repujada sobre alma de madera. Autor no identificado del siglo XVIII. 141 x 100 x 74 cm. Palacio Arzobispal, Popayán.





Bargueño colonial en cedro con decoración de barniz de Pasto y cerraduras de plata. 27 x 41 x 44 cm. Museo de Arte Colonial, Bogotá.

como para el uso doméstico, cobran en el siglo XVIII una enorme importancia, pues se hacen entonces las obras más esplendorosas y bellas. Los plateros más conocidos de este período son: Nicolás de Burgos, autor de "La Preciosa", custodia de la Catedral Primada de Santafé, que se sacaba para la fiesta del Corpus Christi, y de la custodia de Santa Clara La Real de Tunja, que está hoy en el Banco de la República; y Joseph Galaz, quien elaboró la famosa custodia de los jesuitas, conocida popularmente como "La Lechuga", debido a la gran profusión de esmeraldas que la adornan.

Algunos documentos de archivo testimonian la presencia de otros plateros en diversas regiones del país: Nicolás Aráus en Barichara y Suratá, Toribio Balberde en Cali, José Bermellón y Pedro Antonio Uriza en Suratá y Girón, Francisco Guzmán y José de la Iglesia en Popayán, Pedro Joseph Patiño en Duitama, Matías Ribón en Mompós, León Torres en Nare y Suratá. En Santafé, Nicolás Alvarado, José de Arenas, Alonso Calistro, Juan Clavijo, Victorino Cifuentes, Juan Manuel Cogollo, Francisco Antonio Colmenares, Crisóstomo Dávila, Cayetano de Esguerra, Atanasio Fajardo, Joaquín Franco, José María Galindo, Salvador García, Narciso Gutiérrez, León Coronado, Antonio Violet, y muchos otros, quienes mantuvieron una amplia clientela, tanto entre los particulares como en las comunidades religiosas.

Además de las custodias, los plateros debían fabricar otros elementos del culto, tales como páteras o platos para las ceremonias, copones, cálices, atriles, tabernáculos, urnas para el Santísimo, incensarios, acetres, relicarios, cruces, navetas, sacras, mariolas y estandartes. Y para el menaje doméstico, vajillas, cubiertos, fuentes, tachuelas, jarros, vasos, perfumeros, candelabros, marcos y variadas joyas, tanto para el adorno femenino, como para el masculino, según lo imponían las modas.

El barniz de Pasto

Esta es una de las pocas ténicas indígenas que fueron asimiladas o apropiadas para elaborar objetos tanto religiosos como de uso doméstico de gran belleza y durabilidad.

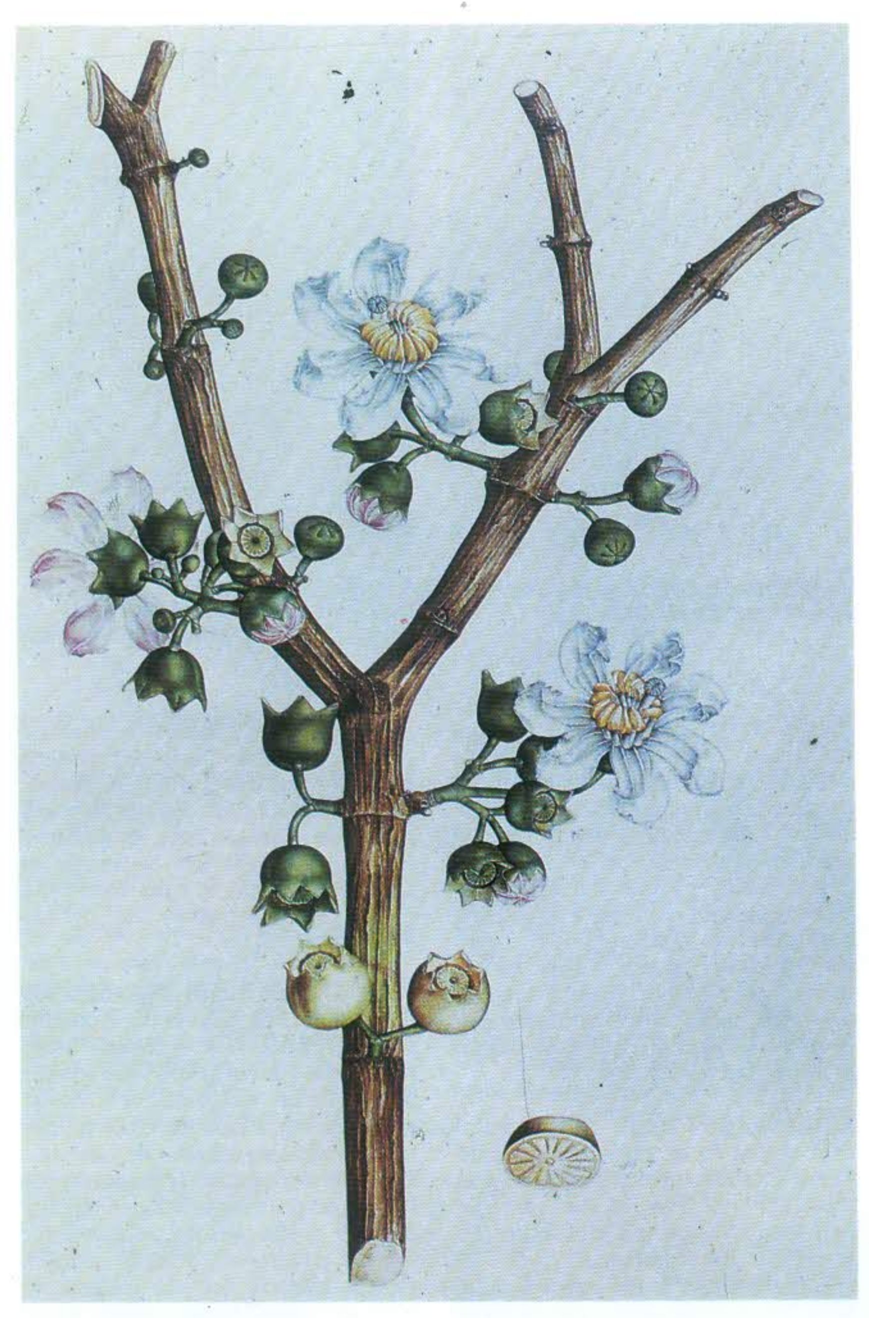
El barniz de Pasto no es exactamente un barniz, sino el producto de una resina que se obtiene del árbol de mopa-mopa, abundante en las selvas del Putumayo y usado por los naturales probablemente desde tiempos muy remotos. Esta resina se ablanda a través del calor, se adelgaza y estira hasta convertirla en una delicada película a la cual se le involucra el color; en el período colonial se usaron también el oro y la plata. Luego, estas delgadas películas se aplican a las piezas de madera, sean atriles, jarras, platos o figuras diversas, siguiendo el dibujo que se ha trazado previamente sobre ellas. El color verde se vuelve indeleble y no pierde su frescura.

Resulta muy interesante observar cómo esta técnica sustituyó en cierta medida a los trabajos que finamente se realizaban en Europa con incrustaciones de maderas finas. Con ellas se trabajaron bargueños, escritorios de viaje, cofres, platos, y marcos, de los cuales aún se conservan algunos ejemplares.

La Real Expedición Botánica

En el año 1783, bajo la dirección del sabio español José Celestino Mutis (1732-1808), médico del virrey Pedro Messía de la Cerda e ilustre botánico, se estableció la Real Expedición Botánica en el Nuevo Reino de Granada. Este proyecto estaba relacionado con las numerosas expediciones científicas que por la misma época sostenía España en otras regiones del mundo. Para la historia del arte nacional resulta de extraordinario interés el trabajo de Mutis frente a esta expedición, pues para la elaboración de *La flora de Bogotá*, y con un propósito eminentemente científico, Mutis formó y dirigió un equipo de jóvenes entrenados en el conocimiento de la botánica y de la pintura, para que elaboraran una obra verdaderamente artística, con el fin de dar a conocer ante el mundo la riqueza y variedad de nuestra flora.

Conocedor Mutis de la enorme utilidad que el dibujo científico podía prestar al conocimiento de las ciencias naturales, para establecer con certeza la identificación y clasificación de las



Bellucia axinanthera. Pintura de autor anónimo del siglo XVIII. Flora de la Real Expedición Botánica. Jardín Botánico, Madrid.

plantas, entrenó a sus jóvenes discípulos en las disciplinas tanto de la botánica, como en el dibujo y la iluminación de los iconos. La obra comenzó en Mariquita y luego se trasladó a Santafé. Además de los pintores granadinos, Mutis vinculó a diez pintores quiteños, entre los cuales se encuentran algunos de sus mejores artistas. Con notable orgullo, les hizo firmar a la mayor parte de ellos cada icono, agregándole a continuación el distintivo *Americanus pinxit* (pintor americano).

A diferencia de los antiguos talleres, en la escuela formada por Mutis y dirigida por Salvador Rizo (1762-1816), uno de sus pintores, se impartían los conocimientos con ciertas bases académicas. Mutis mismo les enseñó la técnica que se llamaba en su tiempo de la pintura al "temple", tomada al parecer de un tratado de arte, probablemente del de Antonio Palomino (1655-1726), que conservaba en su biblioteca. Pero es muy posible que en este caso se trate más bien de la acuarela, y no del temple que se usaba en Europa desde antes del Renacimiento, porque ante un examen cuidadoso de las láminas se advierte en ellas la transparencia y los valores de la acuarela. Excepcionalmente, algunas de las primeras fueron trabajadas al óleo, pero éstas no gustaron a Mutis, quien recomendó a los pintores no seguirlo usando.

La Expedición Botánica alcanzó a funcionar unos pocos años después de la muerte de su director, ocurrida en el año 1808. En ella llegaron a reunirse hasta veinte pintores trabajando juntos, durante todas las horas de luz del día, pues el entusiasmo, el rigor y la dedicación de Mutis se transmitían a sus colaboradores, quienes conformaron un equipo extraordinario, en el cual se unieron por primera vez en la historia de nuestro país los objetivos de la ciencia y del arte.

En el universo científico europeo, la Ilustración aplicada a las ciencias naturales contaba ya con una importante tradición, y es precisamente en este siglo en el que se elaboran y publican los más bellos libros de animales y de plantas. Mutis era conocedor de ellos, pero gracias a su sensibilidad y talento, renueva este conocimiento y ejecuta una obra singular en cuanto a volumen y calidad, insuperable hasta hoy, la cual, concebida con fines científicos, fue tan atendida en la parte artística, que sus mayores méritos quizás se encuentran allí.

El prestigio de la Expedición se hizo muy grande en su tiempo. El sabio alemán Alejandro von Humboldt (1769-1859), en el año 1801, cuando se encontraba en Cartagena, de regreso a Europa y después de haber recorrido el cauce del Orinoco, empresa que fue el primero en realizar, decidió remontar el Magdalena para venir hasta Santafé a conocer a Mutis y su obra científica. Las impresiones de Humboldt con respecto a esta visita quedaron consignadas en su *Diario de viaje*; allí, luego de hacer una descripción sobre el recibimiento del que fueron objeto, con su compañero Aimé Bonpland (1773-1858), se refiere a Mutis en los siguientes términos: «Es un anciano y venerable sacerdote de unos 72 años, muy rico además. El rey paga 10000 duros anuales por la Expedición. Desde hace quince años trabajan a sus órdenes treinta pintores; él tiene de 2000 a 3000 dibu-

jos en folio, parecidos a miniaturas. Excepto la de Banks en Londres, nunca he visto una biblioteca más nutrida que la de Mutis».

Humboldt admiró igualmente la obra de los pintores-botánicos y calificó a Francisco Javier Matís (1774-1851) como el «mejor pintor de flores del mundo». Al parecer, Humboldt fue obsequiado por Mutis con un buen número de iconos de la flora.

Las afirmaciones del sabio alemán muy seguramente no eran exageradas, pues las expediciones científicas de la época contaban por lo general con uno o dos pintores y a veces con un grabador, o en ocasiones los investigadores se ocupaban de hacer ellos mismos las ilustraciones, a veces con extraordinaria habilidad. Pero lo que resulta excepcional en el caso de Mutis es haber reunido permanentemente un equipo, debidamente formado, consagrado plenamente al trabajo continuo y riguroso en una obra que sobrepasó las 6 000 láminas y numerosos dibujos, iluminados con los más delicados y acertados colores, acompañados en numerosos casos por sus copias en tinta, con destino al grabado, que hace de esta obra la más bella de las emprendidas por los gobiernos ilustrados de España en el siglo XVIII y quizás de las realizadas por la misma época en el mundo.

La obra de la Expedición Botánica no fue un hecho aislado dentro de la vida cultural y política del siglo XVIII. Pues alrededor de la "Botánica", como se llamaba a este centro de actividad científica, se congregan las personas más ilustradas del reino. A ella pertenecieron Francisco José de Caldas (1771-1816), Juan José de Elhúyar (1754-1804), Sinforoso Mutis, Joseph Mejía, Jorge Tadeo Lozano (1771-1816), Henrique Umaña, José Joaquín Camacho (1766-1816), Miguel Pombo, José María Carbonell (1791-1816), José María Serna, todos ellos interesados en diversos campos del conocimiento, tales como la medicina, la astronomía, la mineralogía y, en general, las ciencias y las artes.

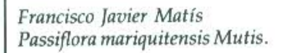
Infortunadamente, Mutis murió sin haber publicado los resultados de su extraordinaria labor botánica, razón por la cual ésta no tuvo una proyección universal. Luego vino el movimiento de la independencia, el cual fue prontamente sofocado por la reconquista española. Entre los desastres por ella causados están, en primer lugar, el apresamiento y condena a muerte de algunos de los miembros más importantes de la Botánica, como Francisco José de Caldas, Salvador Rizo y Jorge Tadeo Lozano; y la apresurada clausura de los trabajos de Mutis, pues libros, herbario, iconos de flora y fauna, y otros tesoros, fueron precipitadamente empacados y enviados a España por los soldados del pacificador Pablo Morillo.

En cuanto a los pintores, no se sabe a cabalidad cuál fue su destino. Al parecer, Francisco Javier Cortés partió para Lima, en donde dirigió por un tiempo la Academia de Dibujo que allí había establecido el virrey José Fernando de Abascal. Su hermano Antonio se dedicó al comercio y en el campo de las artes al género del retrato. Nicolás murió en Santafé en el año 1816. Mariano de Hinojosa (1776-?), Francisco Mancera y Félix Sánchez ejercieron la miniatura, género que gozó de enorme popularidad en el país hasta bien entrado el siglo XIX, incluso cuando ya se conocía la fotografía. El artista y botánico que continuó trabajando en estas mismas disciplinas, a pesar de todas las dificultades que ofrecía el medio, fue Francisco Javier Matís.

Uno de los aportes más importantes de la Expedición Botánica, además del reconocimiento científico de nuestras riquezas naturales, fue despertar el interés de los artistas por la prodigiosa naturaleza que los rodeaba y por su representación. Es muy difícil establecer la influencia que directamente hubieran tenido en el campo general del proceso artístico, pues estos efectos no parecen ser inmediatos. En el transcurso del siglo XIX se revelarán los verdaderos herederos de Mutis en las personas de José Manuel Groot, José María Espinosa, Ramón Torres Méndez, Ruperto Ferreira, Manuel Dositeo Car-

LAMINAS DE LA REAL EXPEDICION BOTANICA





Francisco Javier Matís
Passiflora mariquitensis Mutis.

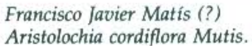


Antonio Cortez y Alcocer
Masdevallia caudata Lindl.



Pablo Caballero, 1785
Hampea thespesioides Triana & Planch.





Francisco Javier Matís (?)
Aristolochia cordiflora Mutis.



Francisco Javier Matís
Eleutherine bulbosa Miller.



Francisco Escobar y Villarroel
Begonia guaduensis H.B.K.

Ver también: Tomo I, pp. 188, 189 y 190; tomo IV, p. 60; tomo V, p. 101.

PINTORES BOTANICOS

Nombre	Origen	Activo
Pablo Antonio García	Santafé	1783-1792
Francisco Javier Matís	Guaduas	1783-1816
Salvador Rizo	Mompós	1784-1811
Pablo Caballero	Cartagena	1785
Antonio Cortés y Alcocer	Quito	1787-1798
Nicolás Cortés y Alcocer	Quito	1787-1816
Vicente Sánchez	Quito	1787-1816
Antonio Barrionuevo	Quito	1787-1816
Antonio Silva	Quito	1790
Sebastián Méndez	España	1788-1791
José Calzada	España	1788
Francisco Javier Cortés	Quito	1790-1798
Francisco Escobar y Villarroel	Quito	1790-1816
Manuel Roales	Quito	1790-1801
Mariano de Hinojosa	Quito	1791-1816
Manuel Martínez	Quito	1791-1816
José Joaquín Pérez	Santafé	1792-1816
Félix Tello	Popayán	1791-1799
Manuel José Xironza	Popayán	1791-1796
Camilo Quesada	Cauca	1798
Pedro Advíncula Almanza	Santafé	1798-1810
Lino José de Azero	Santafé	1808-1816
Juan Francisco Mancera	Boyacá	1801-1805
José Antonio Lozano	–	–
Agustín Gaitán	–	–
Francisco J. Martínez	–	–
Alejo Sáenz	–	–
José Manuel Domínguez	–	–
José Antonio Zambrano	Popayán	1796-1798
Juan Nepomuceno Gutiérrez	–	–
Raimundo Collantes	–	–
? Parra	–	–
Manuel Collantes	–	1801-1805
? Moreno	–	–
Félix Sánchez	–	1805-1810
Miguel Antonio Sánchez	–	–
Tomás Ayala	–	1808-1809
Francisco Cifuentes	–	–
Nicolás José Tolosa	Popayán	1795-1799
Francisco Manuel Dávila	–	–
? Valencia	Popayán	–

Fuente: Carmen Ortega Ricaurte. *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá, Plaza y Janés, 1979.

vajal y los pintores de la Comisión Corográfica, quienes emprenderán el cuidadoso registro de este nuevo país, encontrado de otra manera, a través de la observación del paisaje, tanto natural como cultural, y de sus gentes, con sus cualidades, costumbres y comportamiento.

Bibliografía

ACUÑA, LUIS ALBERTO. *Diccionario biográfico de artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1964.

ALVAREZ WHITE, MARÍA CECILIA. *Chiquinquirá, arte y milagro*. Bogotá, Presidencia de la República-Museo de Arte Moderno, 1968.

ARBELÁEZ CAMACHO, CARLOS Y FRANCISCO GIL TOVAR. *El arte colonial en Colombia*. Sol y Luna, 1968.

FAJARDO DE RUEDA, MARTA. "La Flora de la Real Expedición Botánica. Primera escuela de arte en el Nuevo Reino de Granada". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. Bogotá, Universidad Nacional, 1985-1986.

FAJARDO DE RUEDA, MARTA. "La pintura santafereña de los siglos XVI y XVII, vista a través de una selección de obras restauradas". En: *Revelaciones*. Bogotá, Museo de Arte Religioso del Banco de la República, 1989.

FAJARDO DE RUEDA, MARTA. *Oribes y plateros en la Nueva Granada*. Bogotá, Museo de Arte Religioso del Banco de la República, 1990.

GIL TOVAR, FRANCISCO. *La obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá. Carlos Valencia Editores, 1980.

GIL TOVAR, FRANCISCO. *Historia del arte colombiano*. Tomos 3 y 4. Bogotá, Salvat Editores, 1980.

GIRALDO JARAMILLO, GABRIEL. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Biblioteca Básica Colombiana. Bogotá, Colcultura, 1980.

GIRALDO JARAMILLO, GABRIEL. *Pinacotecas bogotanas*. Bogotá, Editorial Santa Fe, 1956.

GROOT, JOSÉ MANUEL. *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada*. 4 tomos. Bogotá, 1893.

HERNÁNDEZ DE ALBA, GUILLERMO. *Teatro del arte colonial*. Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, 1938.

IBÁÑEZ, PEDRO MARÍA. *Crónicas de Bogotá*. 4 tomos. Bogotá, Imprenta Nacional, 1913.

SEBASTIÁN, SANTIAGO. *Album de arte colonial de Tunja*. Tunja, Imprenta Departamental, 1963.

SEBASTIÁN, SANTIAGO. *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada*. Cali, Imprenta Nacional, 1965.

SEBASTIÁN, SANTIAGO. "La importancia de los grabados en la cultura neogranadina". En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. Bogotá, Universidad Nacional, 1965.

SEBASTIÁN, SANTIAGO. *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid, Encuentro Editores, 1990.

ORTEGA RICAURTE, CARMEN. *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá, Plaza y Janés, 1979.

PIZANO, ROBERTO. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*. París, Camilo Bloch Ed., 1926

VIVES MEJÍA, GUSTAVO. *Inventario del patrimonio cultural de Antioquia*. Colecciones de Santafé de Antioquia. Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, 1988.

Las artes plásticas en el siglo XIX

Beatriz González



Combate del río Palo de 1815. Oleo sobre tela de José María Espinosa Prieto, ca. 1860. 80 x 121 cm. Museo Nacional, Bogotá.

La aproximación al arte del siglo XIX en Colombia requiere comprender el modo como las grandes corrientes de la cultura europea se infiltraron en un país joven. Es necesario, de una parte, seguir las huellas de los grandes estilos occidentales y de sus notables artistas y, de otra, identificar aquellos rasgos, modas y tratamientos del espacio o de la forma que se han repetido hasta conformar un sistema particular de expresión.

Para Pierre Francastel, en su *Sociología del arte:* «Toda imagen constituye, pues, el punto de convergencia, en el espacio y en el tiempo, de elementos extraídos de series distintas de la experiencia. Todo arte es un montaje de elementos extraídos a tiempos diferenciados». Así mismo, las obras de arte que se realizaron en el país entre 1800 y 1900 fueron el producto de la convergencia de la pintura religiosa colonial, perfeccionada durante los siglos XVI y XVII en las escuelas del Alto Perú y Ecuador, y en los talleres de la Nueva Granada; de la pintura virreinal y del desarrollo de la observación y el dibujo durante la Ilustración en el siglo XVIII; de la influencia del arte de Francisco José de Goya (1746-1828) en la corte española, y de la difusión del estilo neoclásico francés, del pictorialismo inglés y del romanticismo alemán.

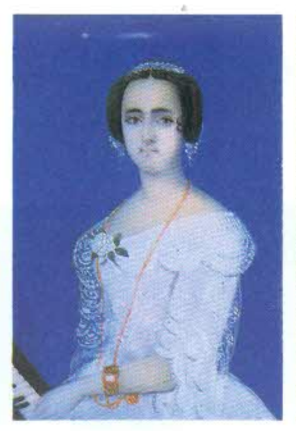
Los rastros de dicha convergencia pueden seguirse a lo largo del siglo; todo cambio político produjo cambios temáticos; el costumbrismo y el retrato dominaron como géneros, el arte más sobresaliente fue el dibujo y el menos destacado la escultura.

Durante el siglo XIX no llegó a conformarse un arte nacional, pero es innegable la existencia de una tradición en el modo de aplicar los colores sobre la superficie, en la elegancia para seleccionar los tonos y en la agudeza para observar al modelo. La perspectiva y la alta ciencia compositiva alcanzadas en otras latitudes fueron aquí reemplazadas por el planismo en los fondos y la narración simplificada de los temas, y ante las dificultades académicas surgieron soluciones humorísticas.

En resumen, las varias etapas del arte del siglo XIX confirman la preeminencia de los hechos políticos y sociales sobre las expectativas artísticas heredadas del siglo XVIII. Y aunque el arte no se detuvo, las soluciones a mano fueron bien singulares y los artistas se vieron impelidos a romper con la trayectoria ilustrada que les precedía.



Antonio Ricaurte.
José María Espinosa.



Mujer al piano.
José Gabriel Tatis, 1856.



Pedro Gual y Escandón.
Juan Francisco Mancera, 1816.



Niño con manzana en la mano.
Pío Domínguez del Castillo.



Mgr. Lorenzo Barilli.
Pío Domínguez, ca. 1852.



Edward Walhouse Mark.
José Gabriel Tatis, ca. 1853.

Miniaturas en el Museo Nacional, Museo del siglo XIX y Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

COMIENZOS DE SIGLO (1800-1840)

Equilibrio entre el arte y la ciencia

«¿Cómo ha logrado en América pintores excelentísimos y superiores a los de Europa?», le preguntaban al sabio José Celestino Mutis (1732-1808) los científicos europeos en 1786. En realidad el arte del siglo XIX en Colombia nació marcado por la Expedición Botánica. Las exigencias impuestas por Mutis a quienes trabajaban en la observación de la naturaleza tropical, la entrega de los herbolarios a sus búsquedas y recolecciones, y el aliento de los científicos europeos a esta empresa hispanoamericana afectaron profundamente a la sociedad neogranadina, incidiendo sobre su arte, su literatura y su comportamiento. Colombia se sincronizó culturalmente con la sociedad ilustrada europea por medio del arte-ciencia, al punto de que el abrazo entre Alexander von Humboldt (1769-1858) y Mutis, en su encuentro en los alrededores de Bogotá, constituye la escena más significativa del siglo pasado.

Gracias a la Expedición Botánica, y por vez primera en la historia del arte colombiano, se observó la naturaleza directamente y con agudeza científica, y se incentivó el dibujo como disciplina indispensable para realizar una obra de arte.

La escuela gratuita de dibujo era propia de la Ilustración y del estilo neoclásico en boga. El dibujo se reglamentó en España y se lo reconoció como «el alma de las Artes». El arzobispo Antonio Caballero y Góngora (1723-1796), quien había apoyado decididamente la empresa de Mutis, fundó en 1790 una escuela de dibujo en Córdoba (España), en calidad de obispo de dicha ciudad. Mutis hizo lo propio en Bogotá. En la lista de los primeros dibujantes botánicos criollos, colombianos y ecuatorianos, se encuentra el semillero de artistas del país. Por otra parte, al contratar artistas, la empresa de Mutis significó el establecimiento del patronato del Estado a las bellas artes, sistema aplicado sólo a partir del Virreinato.

Además del apoyo a la disciplina del dibujo, con la orientación de Mutis se recuperaron técnicas indígenas para la producción de pigmentos de color, por parte del grupo de Mariquita, Salvador Rizo y Pablo Antonio García del Campo; y se importaron técnicas europeas imprescindibles para la elaboración de iconos botánicos; tal es el caso de la miniatura, introducida con anterioridad al país a través de los libros de coro de las iglesias, pero cuyos procedimientos no se habían modernizado desde entonces.

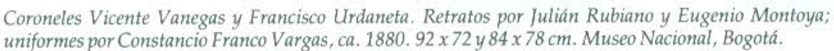
Al finalizar el siglo XVIII, el arte-ciencia ya presentaba características estéticas, fundadas en su relación con la verdad y la vida, que permiten inscribir las láminas botánicas más allá de la simple obra documental. Observar la planta y dibujarla antes de que sus signos vitales se deterioraran, guardar el debido silencio para concentrarse en la tarea, y hacer la reproducción del tamaño exacto al de la planta, eran algunas de las exigencias de Mutis, basadas en una posición ética que resumía en la frase: «El que tenga la lámina en la mano piense que tiene la planta viva».

Del anterior axioma es buen ejemplo el retrato hecho por Salvador Rizo (1762-1816) de un presbítero botánico —¿Eloy Valenzuela?, ¿Abate Cavanilles?— quien, en lugar de hacer sus anotaciones en un herbario, las está haciendo sobre una lámina pintada por el mismo Rizo. Esta actitud también se encuentra en los comentarios de Caldas a la arquitectura del Observatorio Astronómico, al afirmar que dicho edificio (construido por el fraile capuchino Domingo Buix, natural de Petrés, España) tenía «verdad y belleza».

Algunos artistas de la Expedición Botánica, como Antonio García del Campo (1744-1814), pintor del arzobispo virrey Antonio Caballero y Góngora y de José Celestino Mutis; Pablo Caballero (activo entre 1785-ca. 1810), retratista de oidores; y Salvador Rizo, quien glorificó a Mutis (ver tomo 1, pág. 181) y a Eloy Valenzuela, estaban activos al iniciarse el siglo XIX. Y así, con estos buenos augurios, y con los elogios de Humboldt a Francisco Javier Matís (1774-1851) y a Salvador Rizo, al considerarlos como los







Coroneles Vicente Vanegas y Francisco Urdaneta. Retratos por Julián Rubiano y Eugenio Montoya; uniformes por Constancio Franco Vargas, ca. 1880. 92 x 72 y 84 x 78 cm. Museo Nacional, Bogotá.



Capitán Luis Fernando Santos. Oleo sobre tabla de autor anónimo, 1820. 32 x 23 cm. Museo Nacional, Bogotá.

mejores pintores de plantas del mundo, se inicia la historia del arte del siglo XIX en Colombia.

El retrato en miniatura

El retrato en miniatura, acorde con el romanticismo propio de las luchas de la independencia, fue el primer arte de la naciente república. Después de la muerte de Mutis, la Expedición Botánica se prolongó algunos años más, pero sin el impulso inicial. Los dibujantes de iconos botánicos pusieron entonces su arte al servicio del retrato.

La pintora veneciana Rosalba Carriera (1675-1757) había inventado recientemente la miniatura sobre marfil, soporte que enriqueció el procedimiento, gracias a la cualidad propia del marfil de dar paso a la luz imperceptiblemente, lo cual, aunado a la técnica de laminación del material por presión hidráulica, permitió su rápida difusión al reducir el peso y los costos del transporte.

Algunos artistas de la Expedición Botánica, como Mariano Hinojosa (1776-1840), Juan Francisco Mancera (activo entre 1800-1840), y Félix Sánchez (activo entre 1800-1830), se dedicaron a la docencia y a la práctica del retrato en esta técnica, y así la miniatura se difundió por el país. Las relaciones con Inglaterra y Francia, a causa de las guerras de independencia, contribuyeron a su expansión. Las mejores muestras se encuentran en Popayán, Santafé de Antioquia, Ocaña, Cartagena y Bogotá.

Pío Domínguez (1780-1861) fue uno de los primeros artistas en hacer miniaturas. Militar, combinó su actividad patriota con la práctica de este arte. Sus retratos *Niña con manzana en la mano, La Cebollino* (ver tomo 5, pág. 254), o aquellos de próceres de la independencia —Jorge Tadeo Lozano, Francisco José Caldas—, de militares de la Legión Británica —Felipe Mauricio Martín—, de clérigos —Juan Bautista Sacristán—, de hombres públicos en la edad adulta —José María Obando y Juan de Dios Aranzazu—, indican que practicó esta técnica desde 1808 hasta 1860.

La imagen del héroe convirtió a la miniatura en instrumento de lucha y de propaganda. En su diario, el cronista José María Caballero cuenta cómo el 7 de octubre de 1815 «murió la ciudadana Ignacia París, mujer del teniente-gobernador Ignacio Vargas, llamado el "Mocho", una de las mejores mozas de Santafé, y que gastaba un completo lujo. Sabía montar muy bien a caballo, en galápago; moza completa, de buen gusto y gran patriota. En el cabestrillo cargaba el retrato de Bolívar». Así vemos cómo Bolívar enviaba sus retratos en miniatura a distintas ciudades y países; en Inglaterra, Francia, Venezuela y Argentina aún se encuentran algunos de ellos.

José Manuel Groot (1800-1878), discípulo de Mariano Hinojosa, firmó su primera miniatura en 1817; José María Espinosa (1796-1883) actuó a lo largo de la década de 1820 como miniaturista de sociedad; en décadas posteriores, José Ignacio Castillo, Ramón Torres Méndez (1809-1885) y José Gabriel Tatis (1813-ca. 1880) practicaron el oficio hasta que el daguerrotipo eclipsó su uso. Y así, estas imágenes encantadoras, pequeñas y nítidas fueron reemplazadas por otras, misteriosas, dibujadas con luz sobre superficies semejantes a espejos.

El retrato oficial

El género del retrato tomó auge en el país con la instauración del Virreinato, a comienzos del siglo XVIII. Las características del retrato virreinal se originaron en el Perú, donde se estableció la costumbre de exhibir en el palacio la imagen del gobernante. Jorge de Villalonga, quien llegó de dicho país en 1719, trajo consigo su retrato realizado allí, seguramente porque era vanidoso y desconfiaba de los pintores de la Nueva Granada, y con ello estableció los códigos pictóricos para retratar a la autoridad. Las pinturas de la serie de gobernantes del Perú son un ejemplo de colección con sentido histórico, a la vez que indican los cambios estéticos sufridos por el género a través de la Colonia. Con el virrey de Villalonga se estableció este tipo de patronazgo artístico oficial.

En el siglo XVIII el retrato oficial y clerical predominó sobre el de sociedad, del cual se conocen escasas muestras en el país. Entre los primeros se pueden mencionar varias modalidades: los árboles genealógicos, los retratos de los donantes en obras

religiosas, y las tesis de los colegios. Entre los de sociedad, las obras de mayor esplendor son el retrato de los marqueses de San Jorge (1775), el de Magdalena Ortega, esposa de Nariño (ca. 1795; ver tomo 4, pág. 61) y el de José Manuel Groot (1810), todos ellos realizados por Joaquín Gutiérrez (activo entre 1750-1810), pintor residente en Bogotá, de quien se conocen muy pocos datos y que imprimió al género su singular estilo, basado en síntesis formales enriquecidas con ornamentaciones preciosas propias de la escuela cuzqueña.

Goya en España y Jacques-Louis David (1748-1825) en Francia dan los grandes ejemplos de retrato oficial en 1800; el primero, al retratar *La familia de Carlos IV*, y el segundo a *Napoleón cruzando los Alpes*. Estas dos obras van a marcar las pautas estéticas del género en el mundo occidental, pautas que estaban dirigidas a indicar la ética y el refinamiento de los espíritus ilustrados.

En Colombia, el retrato oficial se impuso en las ceremonias civiles: cuando subió al trono Fernando VII, en la ceremonia de la jura, «se esmeraron cada uno en adornar los balcones, puertas y ventanas lo mejor y más lúcido que podían, poniendo en las más partes el retrato del rey o sus símbolos», dice en su diario el cronista José María Caballero. Muestras de retratos oficiales hechos a Fernando VII en el país son los pertenecientes a la colección del Museo Nacional y al Museo 20 de Julio. Este último es un retrato tomado de un grabado de Goya y dibujado sobre la venera conmemorativa que usaron los bogotanos el día de la coronación del monarca.

Pedro José Figueroa (ca. 1770-1838)

El género del retrato reemplazó en gran parte al religioso, con lo cual los artistas tuvieron, además de la Iglesia, al Estado como nuevo patrón. En el momento del florecimiento de Pedro José Figueroa este género se había impuesto. Figueroa, descendiente de los famosos pintores coloniales del mismo apellido, aparece como discípulo de Pablo Antonio García del Campo. En sus obras se observa también la influencia de Joaquín Gutiérrez, particularmente en el retrato del virrey Antonio Amar y Borbón, pintado en 1804.

Figueroa debió obtener mucho prestigio, porque se lo buscaba para maestro de los niños con dotes para el arte. Su tiempo y su arte los repartía entre los pedidos oficiales, los religiosos, las decoraciones y la educación. Durante la reconquista española, actuó como pintor oficial; a él se atribuye el retrato de Pablo Morillo (ver tomo 1, pág. 273). Se afirma que cuando llegó la noticia del triunfo de Boyacá se encontraba pintando a Fernando VII para el oidor Chica; temeroso de los desórdenes, lo borró y sobre el mismo lienzo pintó después el famoso retrato *Bolívar y la patria*. Figueroa creó una de las iconografías bogotanas de Bolívar (ver tomo 5, pág. 39), denominada de "las tres condecoraciones", que se caracteriza por la presentación frontal del retratado, cubriendo las tres cuartas partes del cuerpo, con los brazos colocados en jarras, la cara trabajada con gran realismo y el cuerpo vestido con el uniforme, pintado con tintas planas, del que sobresalen las ornamentaciones, medallas y armas. El primero de estos retratos, que se exhibió en una tarima frente a la Catedral, fue realizado en nueve días.



Simón Bolívar.
Oleo de Pedro José Figueroa, ca. 1820.
97.5 x 66.5 cm. Museo Nacional, Bogotá.

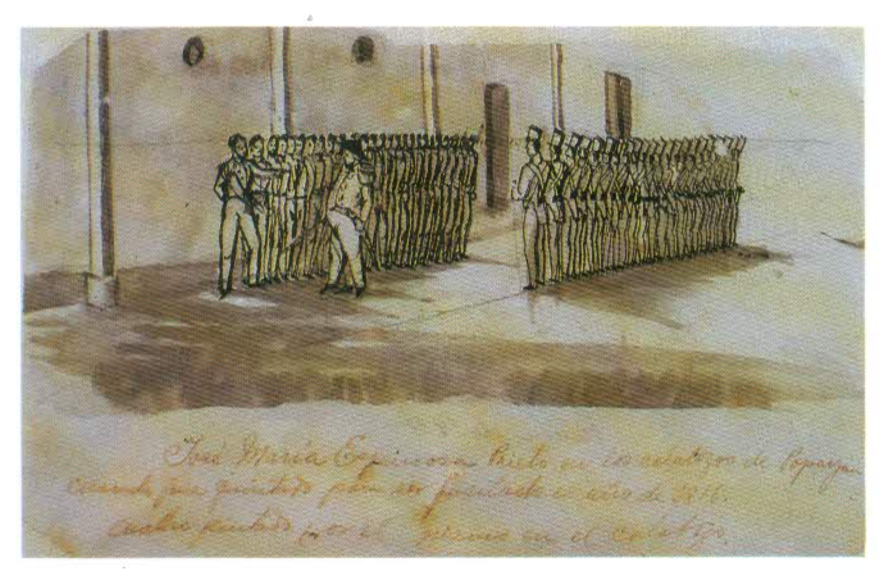
Indudablemente, hay un cambio de factura en la pintura de Figueroa, entre los retratos realizados para el gobierno español y aquellos para el gobierno patriota. Podría pensarse que no era buena su intención al pintar a los próceres de manera tan esquemática, que en el fondo de su alma esperaba que la reconquista española ganara; sin embargo, estas obras, de aspecto primitivo, son más originales que los grandes retratos de Morillo y de Amar y Borbón.

Los retratos de Figueroa, bastante alejados en la factura de la estética neoclásica, tenían un objetivo común: mostrar al héroe como un ejemplo de vida. Son retratos éticos. En su aspecto corresponden a una moda literaria que se ejercía en las tertulias bogotanas, denominada "siluetas" y que consistía en describir los personajes con lenguaje económico. Por ejemplo, Josefa Acevedo y Gómez describía así al héroe popular Almeida: «*Buen mozo, pálido y flaco / de cara fresca y risueña / alto de cuerpo y delgado y con nariz aguileña*».

Pedro José Figueroa, al igual que los pintores coloniales, recibía pedidos de la Iglesia. Pintó numerosos retratos de prelados, como los de los arzobispos Juan Bautista Sacristán y Fernando Caycedo y Flórez, el del canónigo y científico Duquesne y el de fray Fernando del Portillo y Torres. Entre los pedidos religiosos, sobresalen sus versiones de Nuestra Señora de la Peña, de gran devoción en la capital. En una de las versiones presenta a la Virgen según la manera característica de pintar los milagros: en el lugar geográfico, con la presencia de los cerros de Monserrate y Guadalupe; esta obra, de 1813, es una de las primeras pinturas de paisaje tomada del natural, lo cual coloca al pintor entre los pioneros del paisaje en Colombia y demuestra el grado de observación que la Expedición Botánica había llegado a desarrollar en los pintores.

Los artistas empleaban el tiempo en diversas actividades, una de ellas era la decoración tanto de viviendas como de escenarios religiosos. Firmaban contratos con particulares o bien su fervor los llevaba a realizar escenografías para las procesiones, particularmente la de Corpus. En este oficio encontramos a Figueroa en 1818, en las galerías del hoy Palacio de San Carlos, cuando con Victoriano García «estaban trabajando en un arco de perspectiva que debía exponerse en la procesión de Corpus», según cuenta Pedro María Ibáñez en sus *Crónicas de Bogotá*. Este tipo de ornamentación se denominaba, por asociación de ideas, "friso de Corpus". Por otra parte, Figueroa decoró para Bolívar su quinta de Bogotá.

En cuanto a su labor como educador, ésta se refleja no sólo en algunos de sus discípulos, como José Manuel



"José María Espinosa Prieto en los calabozos de Popayán cuando fue quintado para ser fusilado en el año de 1816. Cuadro pintado por él mismo en el calabozo". Tinta y aguada sobre papel, 14 x 22.5 cm. Casa Museo 20 de Julio, Bogotá.

Groot y Ramón Torres Méndez, sino en el taller de tipo colonial que conformó con sus hijos José Celestino, José Miguel y José Santos, y su amigo Luis García Hevia (1816-1887). Este pequeño círculo familiar difundió hasta mediados de siglo un tipo de pintura detallada, minuciosa en el oficio, que combinaba simplificaciones en la forma y elegancia en el colorido. Ese contraste de lo elaborado con lo sencillo le ha merecido la calificación de primitivo. De su escuela debieron surgir cuadros de artistas anónimos, como *Policarpa Salavarrieta camina hacia el cadalso*, propiedad del Museo Nacional.

Su última obra, *La muerte de Sucre* (1836), originó una iconografía del general de Ayacucho y es un buen ejemplo de ingenuidad pictórica (ver tomo 2, pág. 344); el paisaje del bosque de Berruecos (desconocido para el artista), la presentación de los asesinos, la mula del acompañante, que recuerda un caballo de carrusel, y al mismo tiempo, el meticuloso cuidado en el perfil y la herida en la sien de Sucre, reiteran a Figueroa como primitivo. Por otra parte, la inclusión de la alegoría, al colocar al sospechoso principal del crimen como leopardo —José María Obando, llamado el "tigre de Berruecos"—, cambia el carácter de la obra, pasando de la glorificación del héroe a la denuncia. Por la fecha se puede pensar que lo pintó para frustrar las aspiraciones presidenciales del general caucano.

Figueroa fue un pintor al estilo colonial, a quien las circunstancias políticas del país convirtieron en pintor comprometido. Al morir, su discípulo Luis García Hevia le hizo un retrato en el que se lee: «*En el arte de Apeles gran talento / gusto exquisito emana fantasía, / en su entrañable amor un monumento / consagra a tu virtud la Patria mía; / tú me inspiraste un generoso aliento / al oír tus lecciones algún día / débil copia: ojalá reprodujera, / la imagen de mi pecho fiel venera*».

José María Espinosa (1796-1883)

El nombre de José María Espinosa se encuentra a lo largo de todo el arte y la historia del siglo XIX colombiano. Su autobiografía, contenida en *Memorias de un abanderado* (1876), permite reconstruir parte de su vida. Su nacimiento en Bogotá, en una época revolucionaria e ilustrada, moldearon su carácter. No se le reconoce ninguna formación artística, excepto el ambiente de observación de la naturaleza que predominaba en todos los hogares preindependentistas, gracias a la empresa de la Expedición Botánica. No se encuentran datos que demuestren que estudió en algún taller o en la escuela de dibujo de José Celestino Mutis. Tampoco tuvo tiempo para ello, pues a la edad de 14 años inició su compromiso con la independencia, no sólo como testigo del 20 de julio de 1810, sino como familiar político de Antonio Morales, uno de los actores del drama, todo lo cual pronto lo vinculó al Ejército. De allí en adelante su actividad se dirigió hacia la revolución; se alistó bajo las órdenes de Antonio Nariño y lo acompañó en sus campañas del norte y del sur.

Es sorprendente cómo Espinosa desarrolló su talento de artista durante la guerra. En sus *Memorias*, cuenta que llevaba consigo siempre una barra de tinta china y que hacía pinceles de esparto, y en carta dirigida a José María Quijano declara: «Comencé por hacer caricaturas...». Durante su prisión en Popayán, después de la derrota del ejército patriota, utilizó la burla como recurso gráfico contra el capitán Gruesso, de quien dependía su vida. De esta época sólo existe el dibujo del quintamiento, cuando se definió la suerte de la vida de los prisioneros.

Cuando huyó de la prisión, perseguido por el furor español, hizo caricaturas de los personajes más odiados del pueblo, como el tinterillo; dibujó imágenes religiosas para el fervor popular y perfiles de sus compañeros muertos en las heroicas batallas; y aprendió de los indígenas técnicas pictóricas: «Yo había observado que en los alrededores del pueblo había tierras finas de diferentes colores, como almagre, siena, etc., y que preparadas convenientemente podían suplir los colores extranjeros; inmediatamente fui a recoger algunas; me forjé unos pinceles de pelo fino de cabra, y con ellos y con mi tinta de China puse manos a la obra».



"Escena jocosa". Aguada de José María Espinosa, ca. 1880 (Florentino Vezga, director del "Diario de Cundinamarca" prohibido por la Iglesia, y Lino Ruiz). 15 x 9.5 cm. Museo Nacional.



Charles Stuart Cochrane. Grabado de R. Cooper, 1825. Museo Nacional, Bogotá.

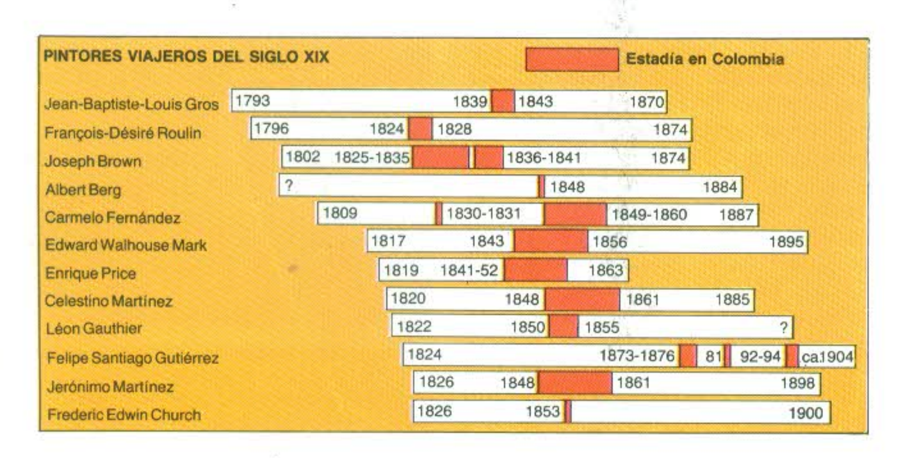
La verdadera carrera de Espinosa comenzó a su regreso a Bogotá, después del indulto. Allí demostró su capacidad de dibujante al retratar a sus padres y su familia en unos espléndidos perfiles que demuestran que el espíritu de la caracterología fisionómica de Johan Kaspar Lavater (1741-1801), estaba cerca. En estos dibujos en pincel con tinta china, Espinosa puso en evidencia todas sus dotes; pronto se convirtió en miniaturista y su fama lo llevó en 1828 ante el Libertador-Presidente Simón Bolívar.

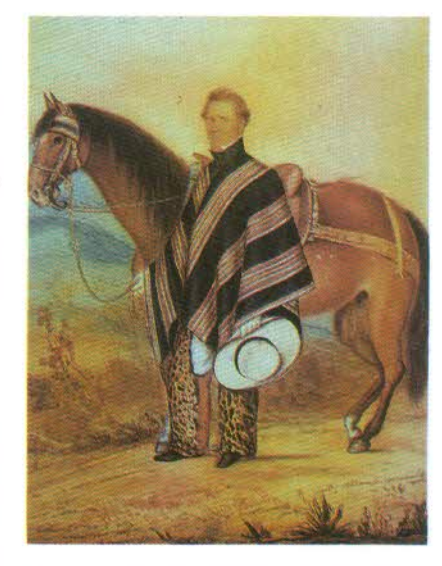
Espinosa creó una iconografía bolivariana difundida universalmente. En el momento en que inició esta serie de retratos, y mientras posaba, el Libertador le prometió enviarlo a estudiar a Roma; para desventura del pintor, solamente faltaba un mes para la noche septembrina, acontecimiento que marcó el ocaso de la actividad de Bolívar. Esta iconografía se ha convertido en clásica; es el retrato del héroe, cuando «brillaban sus ojos a veces con sonrisas y a veces con fuegos sombríos», según las palabras de Pedro María Ibáñez. Los retratos que le hizo de civil, enfermo, y en vísperas de abandonar Bogotá, son las más notables muestras del sentimiento que dominaba al artista, y de su talento (ver tomo 1, págs. 304 y 307, y tomo 5, pág. 43).

Durante las siguientes décadas, Espinosa se ocupó en plasmar sus recuerdos heroicos, en particular las batallas en las que participó (ver tomo 1, págs. 263, 264, 268 y 274); creó igualmente una iconografía procera en dibujo y al óleo, que se difundió a través del grabado; realizó caricaturas políticas y sociales; a estas últimas pertenecen los retratos burlescos, rayanos en el expresionismo, de los personajes que pasaban por el altozano de la catedral mientras él cobraba su pensión de veterano.

José María Espinosa es el primer pintor colombiano que superó los moldes de la pintura colonial; no sólo porque trabajó sin el patronato de la Iglesia, y sin modelos establecidos, sino porque buscó nuevos sistemas de expresión, gozando de la libertad que le daba ser autodidacta. Actuó como heredero de la Expedición Botánica, pero observando no como científico sino como artista. Espinosa pasaba con gran naturalidad de la mirada heroica al humorismo; cambiaba de línea según el carácter del retratado; y mientras para algunos personajes ensayó el arabesco, para otros ensayó los trazos estriados.

José María Espinosa es la figura central del arte del siglo XIX en Colombia. En sus dibujos y caricaturas se aproxima al romanticismo en la versión alemana, esto es, la que llegaba hasta el expresionismo, porque ve la realidad a través de su propia experiencia; sin saberlo, está enfrentando su "yo" al mundo. Sus humildes retratos de los paseantes por el atrio de la Catedral, al margen del documento que representan, parecen tallas en madera de figuras arrebatadas por la furia política y el viento del páramo.





Joseph Brown en traje de montar. Acuarela de José Manuel Groot, ca. 1830. 25 x 17 cm. Royal Geographical Society, Londres.

Espinosa nunca participó en las guerras civiles que abundaron en el siglo XIX después de establecida la República; Alvaro Gómez Hurtado, en su libro *Gloria, arte y humor en José María Espinosa*, dice: «El sabía lo que los demás ignoraban de la historia. Se había convertido en depositario de todos los recuerdos heroicos. Su opinión tanto como su pincel creaban la figura de los próceres, la verdad física y moral de los hechos y de las actitudes. Se contaba con él para esclarecer los controvertibles sucesos del pasado, porque era una memoria puesta al servicio de la comunidad».

La estética del viajero

Cuando Humboldt regresó a Europa, después de su único viaje por los países hispanoamericanos, promovió la publicación de sus libros de geografía que condensaban sus experiencias y reflexiones sobre las colonias españolas que acababa de conocer. Cómo presentar esas publicaciones, fue su gran preocupación; cómo trasladar al grabado sus impresiones sobre la naturaleza. Para ello recurrió a su hermano Guillermo, embajador en

Roma, quien hizo contacto con artistas neoclásicos alemanes como Friedrich Schinkel (1781-1841), famoso arquitecto y pintor de paisaje, Joseph Anton Koch (1768-1839), creador del paisaje heroico, y Gottlieb Shick (1776- 1812), pintor de prestigio en la capital italiana. Humboldt pensaba que sólo grandes artistas podían traducir al lenguaje plástico el lema del romanticismo: descubrir la naturaleza en su inmensidad y su verdad.

Al realizar las ilustraciones para *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas en América*, o para otras publicaciones de los viajes de Humboldt, los pintores contratados establecieron bajo la dirección del gran científico alemán las bases de la estética del viajero. Esta estética tuvo características singulares: la realización del dibujo original estaba sometida a incomodidades de vivienda y transporte, es decir, se hacía en condiciones precarias, rápidamente, en movimiento, durante el viaje en canoa, a hombros de un carguero o sobre una mula; el original constituía una obra efímera, pues una vez en las manos del editor, era tratado como boceto que nuevos dibujantes y grabadores reinterpretaban hasta transformar en material imprimible. Este conjunto de condiciones e imperativos preocupaban a Humboldt al medir la idoneidad de los artistas que buscaba.

A Koch se deben las primeras vistas estéticas del país: la del puente de Icononzo y la del paso del Quindío. En esta última, Ibagué se vislumbra con la majestad de la antigüedad griega. Como afirma Renate Loschner: «Muchas de las láminas para la obra del viaje de Humboldt se prepararon a partir de sus propios estudios traídos de América. El hecho de que era muy exigente en la reproducción artística, lo pone de manifiesto la selección de los dibujantes que contrató [...] Ninguno de ellos conocía personalmente las regiones representadas, por lo que es inevitable que estilizaran los motivos según su propia vista».

Sólo se conoce un artista colombiano que trabajó para Humboldt, se trata del joven Louis de Rieux (ca. 1786), quien realizó *Volcanes de lodo en Turbaco*, en abril de 1801. La vista, vertida al grabado, fue publicada en *Vistas de las cordilleras*. Humboldt se refirió muy bien al joven artista, a quien conocía desde La Habana y encontró de nuevo en Cartagena; era hijo del prócer del mismo nombre, acusado, al igual que Nariño, de conspirar, y quien sufrió persecuciones semejantes a las del Precursor, aunque con mejor suerte. En su diario, Humboldt dice: «Nosotros nos habíamos conocido en La Habana, y entonces había rogado, sin resultado, que viniese conmigo su hijo quien dibujaba muy bien».



Músicos ambulantes en las calles de Bogotá, a la luz de la luna. Acuarela de Joseph Brown y José María Castillo, ca. 1830. Royal Geographical Society, Londres.

A su regreso, Humboldt también impulsó las grandes excursiones científicas y las subsecuentes publicaciones de viajes, como álbumes, memorias y artículos de prensa, y así el incipiente periodismo europeo descubrió en los viajes un gran filón que explotó comercialmente.

La misión científica que vino al país en 1824, contratada por Francisco Antonio Zea, fue escogida y aconsejada por Humboldt. En ella vino Désiré Roulin (1796-1874), médico que hizo interesantes retratos científicos del Libertador Simón Bolívar y algunas vistas del país y de sus costumbres, publicadas en el libro de Gaspard Mollien *Viaje en la República de Colombia* (1824).

En la década de 1820 se inició un verdadero auge de este tipo de ediciones, particularmente en París y Londres. En Inglaterra, el capitán Charles Stuart Cochrane dio el ejemplo, con la publicación en 1825 de su *Diario de una residencia y viajes en Colombia durante los años de 1823 y 1825*. En este libro, Cochrane fijó la pauta de cómo debía retratarse un viajero en Colombia, esto es, con ruana y acompañado de una mula; enseñó, además, cómo representar la inmensidad de los Andes a la manera del pintoresquismo inglés.

En 1826 llegó al país el inglés Joseph Brown (1802-1874), quien traía más intereses comerciales que científicos. Concretamente, venía interesado en la riqueza mineral, pero tenía, naturalmente, un proyecto de memorias de viaje (ver tomo 2, págs. 325 y 333). Entre los artistas que contactó, en compañía del encargado de negocios británico William Turner, se encontraba el dibujante José Manuel Groot quien, por esa fecha, era oficial escribiente de la Secretaría (Ministerio) de Guerra y Marina. Para estos dos clientes Groot inició una serie de cuadros de costumbres en acuarela.

José Manuel Groot (1800-1878)

Groot aprendió miniatura con Mariano Hinojosa, pintura con Pedro José Figueroa, y más tarde dibujo, durante una corta estadía en Jamaica (1821), razones que lo convierten en el mejor exponente del nexo entre las enseñanzas de la Expedición Botánica y el arte de la República. Su cultura, derivada del medio ilustrado en el cual había crecido, lo aficionó a la observación del paisaje y las costumbres. Junto con los dibujantes Santiago y José María Castillo (activos entre 1830-1870), recibió el impulso y las instrucciones en el manejo de la acuarela de los ingleses Brown y Turner.





"Disfraz y pluma de todos". Cabezotes de "El Redactor Americano", periódico dirigido por Manuel del Socorro Rodríguez, números 1 y 6 de diciembre 6 de 1806 y febrero 19 de 1807. Biblioteca Luis Angel Arango.

A su manera, convirtió el campo y la ciudad colombianos en objeto de estudio. Los habitantes, las fiestas, los transportes, los viajeros, las modas y costumbres fueron su amplio catálogo de temas. Las colecciones que se conocen de las láminas demuestran su estilo particular: en las figuras exagera el volumen para buscar la redondez; le interesa más el movimiento que la calma en sus escenas de costumbres, y por encima de la belleza prefiere el carácter del rostro y el aspecto peculiar de la figura humana; tiene un particular interés por el humor y una especial sensibilidad para el paisaje.

Algunos de sus cuadros fueron firmados en 1831, cuando dirigía una casa de educación de su propiedad, cuyo programa de estudios incluía el dibujo, la pintura, la historia antigua y la música, como novedades académicas. En esa época, se acentuó su afición por el costumbrismo, en la que antecedió a muchos artistas nacionales, al crear una verdadera iconografía colombiana que fue continuada e interpretada por dibujantes y grabadores del país y del exterior. Al contrario de muchos de sus colegas, Groot primero dibujaba los temas y después los vertía a la literatura. Un buen ejemplo de ello es *La barbería* (ver tomo 5, pág. 88), que aparece primero en dibujo y pintura y después, como él mismo lo recuerda, en versión literaria.

En las décadas siguientes a la de 1830, se dedicó a la caricatura social y política, al costumbrismo literario, al periodismo —en el que se ejercitó como polemista católico— y a la investigación histórica, género en el que produjo su ópera magna: *Historia Eclesiástica y Civil de Nueva Granada* (1869).

El grabado y la caricatura política y social

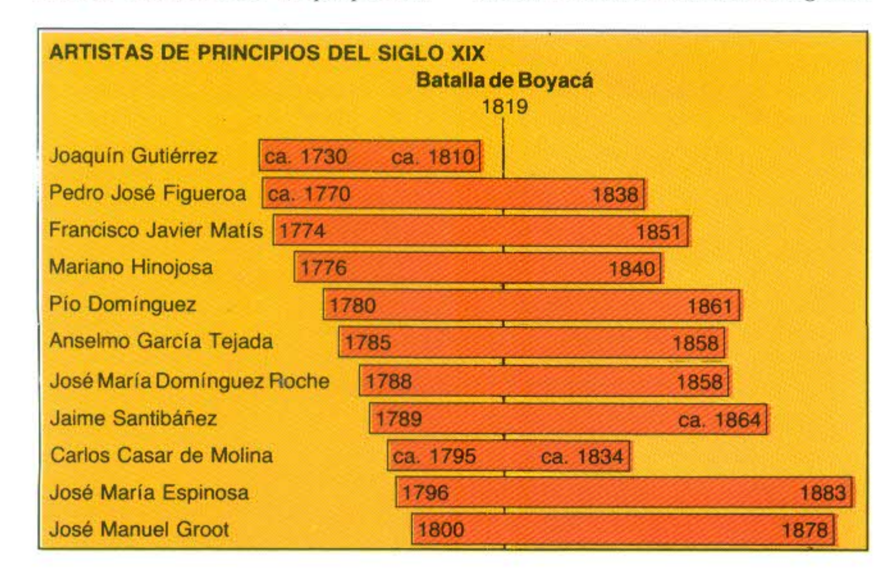
Las casas de moneda sirvieron en las colonias hispanoamericanas para introducir e impulsar el grabado. Los talladores de monedas comprendieron que además de convertirse en artífices de la reglamentación económica, estaban capacitados para imprimir en papel imágenes de poder como los escudos, o imágenes destinadas al culto como las novenas, o al esparcimiento como las cartas de naipes. Así, el grabado presentó al finalizar el siglo XVIII un empuje inusitado. En 1782 Francisco Benito de Miranda, segundo tallador de la Casa de Moneda, grabó en cobre una versión rococó de la Divina Pastora. También se difundió una monografía del grabado escrita por el sacerdote Francisco Martínez.



Personajes neogranadinos. Acuarela del Album de José María Domínguez Roche, ca. 1840. Museo del Siglo XIX, Bogotá.

Las primeras imágenes impresas en el siglo XIX estaban destinadas a ilustrar novenas, como la de Nuestra Señora de las Nieves y La Dolorosa. En éstas se usaba generalmente la xilografía, por ser más económica. En 1807, Manuel del Socorro Rodríguez (1756-1819) empleó el grabado en metal para ilustrar con una viñeta alegórica el oficio de escritor; las tres versiones de *Disfraz y pluma*, aparecidas en su periódico *El Redactor Americano del Nuevo Reyno de Granada*, indican, por la finura en el diseño de la pluma y la máscara, el nivel de conocimiento del grabado en metal al que se había llegado en Bogotá. Los autores anónimos de estas obras eran los artífices de la Casa de Moneda.

El primer grabador criollo reconocido del siglo XIX, adjunto a la Casa de Moneda, fue Anselmo García Tejada (1785-1858), quien estudió en la escuela de dibujo de Mutis y después en Madrid «... bajo la dirección de los pintores de cámara de V.M. En esta ocupación permanecí hasta el año de 808 [*sic*], en que a consecuencia de la ocupación de la corte por el pérfido Napoleón, me vi en la necesidad de pasar a la ciudad de Sevilla, en cuya Real Casa de Moneda trabajé en el grabado con aprovechamiento». Según este documento, se podría deducir que García Tejada laboró en la



corte bajo la dirección de Goya, pintor de cámara de Carlos III, Carlos IV y de Fernando VII; y que las imágenes que se difundieron en Bogotá de Fernando VII eran de su autoría. A su regreso al país se aproximaban los días de la proclamación de independencia, a pesar de lo cual se le nombró para el cargo de grabador supernumerario de la Casa de Moneda. En la lucha por conservar su oficio de grabador de moneda estatal, su vida transcurrió entre sucesivas adhesiones a la causa patriótica y a la realeza. Su única obra, fechada en 1818, es la imagen de Nuestra Señora de la Peña.

La nueva República de Colombia tenía necesidad de símbolos y signos que la identificaran y se difundieran en impresos; la masonería requería igualmente imágenes alegóricas para sus diplomas. El auge de la litografía —sistema planográfico o en superficie inventado por el alemán Aloys Senefelder en 1794— indujo a los organizadores de la nueva República a importar una prensa y contratar a un litógrafo, para estar acorde con el progreso técnico de Europa.

En 1823, Carlos Casar de Molina (ca. 1795-ca. 1834) fue contratado por Francisco Antonio Zea, en Londres, donde había obtenido su diploma de masón, para venir a Bogotá a dirigir trabajos litográficos. Al llegar, recibió numerosos encargos del gobierno, tales como bonos litografiados para la compañía naviera de Colombia; además, fue el encargado de la conducción del correo ordinario entre Cartagena y Bogotá, tuvo la concesión para imprimir las cartas de naipes, realizó retratos de Bolívar y Humboldt, y difundió sus conocimientos litográficos. Entre sus discípulos sobresalió Justo Pastor Losada (muerto en 1885).

La importancia de Casar de Molina no reside solamente en aportar al país sus conocimientos técnicos de litografía, sino en haber realizado las más interesantes caricaturas políticas de la década de 1830, después de la muerte de Bolívar. Un antecedente a estas litografías se encuentra en *Las Nuevas Aleluyas*, gráfica satírica que evidencia la gran división en que se encontraba el país con motivo de la convención de Ocaña y el proyecto de una nueva Constitución. Esta única caricatura política, anónima, plantea de forma esquemática los enfrentamientos en la lucha por el poder, entre bolivarianos, llamados "serviles", y santanderistas o "demagógicos".



"Patriota sin interés".
Acuarela de José María Domínguez Roche, ca. 1840. Museo del Siglo XIX, Bogotá.

Casar de Molina se radicó desde 1830 en Cartagena, centro del bolivarismo. Allí instaló una imprenta y fundó una logia masónica. Cuatro caricaturas contra Santander y una contra Obando presentan su firma de litógrafo responsable. Los estilos son variados, pero en su mayoría denotan un conocimiento seguro del oficio. En dos de ellas aparecen detalles de la plancha litográfica que hizo en Bogotá para los bonos de la empresa naviera del gobierno. El sentido de las caricaturas es urticante, en ellas se acusa a Santander y después a Obando de crímenes, abusos de poder, peculados y toda suerte de delitos. La primera de la serie se burla del regreso al país de Santander, después de su destierro (ver tomo 2, pág. 313); la segunda denuncia el fusilamiento del joven Manuel Anguiano; en la tercera, Santander ordeña la "res-pública" acompañado de su círculo de amigos; la cuarta alude a la ley de gastos; y la última, la de José María Obando —quien se lanzaba como candidato para suceder a Santander en la presidencia—, recuerda la acusación que pesaba sobre él por el asesinato de Sucre (ver tomo 2, pág. 350). Todas ellas están realizadas en técnica litográfica y dos iluminadas en colores. Casar de Molina pasó los últimos años de su vida en Santa Marta, donde murió.

El desarrollo de la caricatura social en Colombia estuvo ligado al temperamento humorístico de la capital. La picaresca española y el pintoresquismo inglés nutrieron esta modalidad, producto del adelanto de la observación y de las técnicas del dibujo en lápiz y acuarela.

José María Domínguez Roche (1788-1858) fue el primero en trabajar el costumbrismo y la caricatura, sin distinguir el uno de la otra. De origen español, había renegado en 1810 de su adhesión a la realeza, al escribir de su puño y letra, en su elogio a Fernando VII con motivo de la coronación: «Y digo soy su enemigo». Pronto se vinculó a las luchas por la independencia; estudió leyes y se especializó en derecho canónico. Sin embargo, se desconoce el origen de su formación artística; era un buen acuarelista y observador de la naturaleza; tenía destreza casi de miniaturista y rápidos trazos. Algunos de sus dibujos de animales, tomados *«d'aprés naturel»* [*sic*] —como el alcaraván—, ilustran la fauna nativa y evidencian la influencia de láminas inglesas de cacería.

Su mirada a Bogotá siempre tuvo un tono de burla. Dibujó los personajes que poblaban la capital: los patriotas sin oficio después de las guerras de independencia, que vivían de sus glorias pasadas y comprendían que el uniforme había perdido todo valor; los locos, los criminales, los barberos, los sacerdotes con su sombrero de teja. Su galería de personajes, de figuras, unas rechonchas y otras alargadas, presenta gentes insanas y desgreñadas, que conformaban la comedia de los inicios de la República. Allí se observa su afición por el teatro, para el que produjo una obra y variados dibujos destinados a ilustrar escenas.

Otros tres artistas bogotanos, Espinosa, Groot y Ramón Torres Méndez, completarán a lo largo del siglo esta galería tragicómica que, a la sombra del costumbrismo científico y del retrato grandilocuente de los hombres públicos, intentó un acercamiento más realista a los habitantes de la capital.

NUEVAS ACTITUDES Y PROCESOS (1840-1870)

Los pintores viajeros

Al finalizar la década de 1830 tuvo lugar un cambio en relación con la calidad de los viajeros que visitaban el país, aunque continuaron llegando comerciantes y periodistas con intereses específicos y misiones secretas, un grupo de ellos, además de presentar el tradicional conocimiento cientí-



"Corazón de los Andes". Oleo de Frederic Edwin Church, 1859. 168 x 302 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

fico, demostró una preparación académica específica en el campo de las artes plásticas. Las publicaciones de Humboldt eran ya accesibles a diferentes niveles y es casi imposible encontrar un viajero que no tuviese nexos con el famoso hombre de ciencia o que no lo hubiese leído.

Los pintores-viajeros, académicos reconocidos que visitaron el país entre las décadas de 1840 y 1870, fueron los franceses Jean-Baptiste-Louis Gros y León Gauthier (n. 1822), el alemán Albert Berg (m. 1884) y el norteamericano Frederich Edwin Church (1826-1900). Algunos de ellos recibieron inspiración,



Palma de cera.
Acuarela de Edward Walhouse Mark, ca. 1850. 25 x 17.3 cm. Biblioteca Luis Angel Arango.

y otros órdenes específicas de Humboldt. Tal es el caso del barón Gros, quien estudió, midió científica y meticulosamente, y pintó de manera espléndida el salto de Tequendama; o el caso de Albert Berg, quien pintó el nevado del Tolima siguiendo indicaciones tan precisas de Humboldt que incluían un dibujo señalando el lugar exacto en el cual debía pararse para ver el volcán-nevado y llevar a cabo su tarea. El caso más conmovedor es el de Church, quien después de leer *Cosmos* —cuya traducción en inglés se publicó en Nueva York en 1847— se sintió tan imbuido del espíritu de Humboldt, que decidió seguir sus huellas; abandonó la confortable vida neoyorquina para internarse en las abruptas selvas tropicales, y durante una de estas aventuras científico-pictóricas por Jamaica perdió a sus dos hijos.

El aislamiento en que se encontraban las artes en Colombia permitió que los viajeros fueran recibidos con ansiedad y sus obras miradas como fuente de saber. A falta de escuelas verdaderas de arte, que transmitieran el conocimiento académico, y a diferencia de los talleres familiares, o de las clases particulares de pintores como Rafael Roca, quien se anunciaba como «miembro de varias academias de mérito en Europa», los pintores, dibujantes y grabadores colombianos convirtieron a los viajeros en maestros ambulantes. Ninguno de ellos se quedó en el país para fundar una escuela, y las posibilidades de viajar al exterior a estudiar arte fueron cada vez más remotas; sin embargo, el viajero reemplazó a la escuela y de este modo los artistas colombianos tuvieron noticia del academicismo y el romanticismo francés, con Gros y Gauthier; del romanticismo alemán, con Berg; y de la visión naturalística y romántica del paisaje, con Church. Otros viajeros diplomáticos, como el inglés Edward Walhouse Mark (1817-1895), aportaron una modalidad de la acuarela diferente de la que se practicaba en el país.

El daguerrotipo

Entre agosto y septiembre de 1830 llegó a Bogotá, a través de las noticias periodísticas, un proceso físico-químico que influyó en gran medida sobre la realización y apreciación del arte en Colombia. Se trataba del daguerrotipo, considerado por Humboldt como un gran instrumento para el arte y la ciencia, y al cual se había referido meses antes, el 25 de febrero de 1839, en una carta dirigida desde París a Carl Gustav Carus: «Sobre Daguerre, no sé más que aquello que ha sido publicado en todas partes de Arago y de mí. Se trata en todos los casos de uno de los descubrimientos más regocijantes y más dignos de admiración. Eso no tiene nada en común con el efecto del cloro de plata; aquí la luz conduce a la luz, un proceso de decoloración comparable a la manera por la cual la rejilla de una ventana termina por reproducirse, pasado el tiempo, sobre una cortina teñida de color rosa artificial. No se



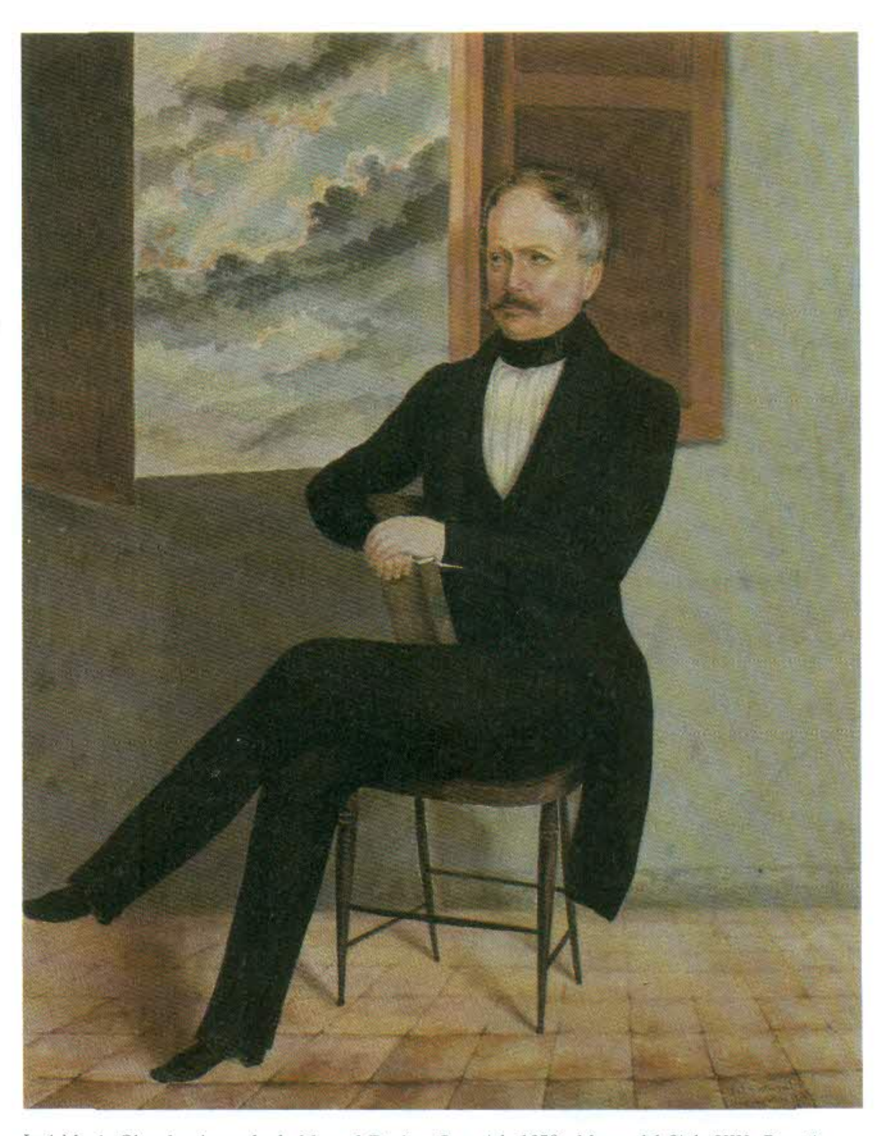
El pintor Luis García Hevia.
Acuarela de José María Espinosa, ca. 1880. 15 x 9.5 cm. Museo Nacional, Bogotá.

puede ver en lo de Daguerre más que las imágenes enmarcadas bajo vidrio, generalmente sobre metal, algunas menos buenas sobre papel y sobre placas de vidrio, todas semejantes a las de grabado sobre acero, de un tono negruzco gris ocre, con el aire siempre un poco triste y nublado [...] Arago ha obtenido entretanto el secreto de Daguerre y ha visto él mismo realizarse en 10 minutos una imagen perfecta. La imagen mostraba un pararrayos tan fino que Arago no lo había percibido a simple vista. Como se tiene la certidumbre de que el método puede ser utilizado por todo el mundo y con ocasión de viajes, no se duda en París que Arago obtendrá de las cámaras para el señor Daguerre y la viuda Niepce —viuda del coinventor, francés igualmente— de la Cámara de Diputados, los doscientos mil francos exigidos. En seguida, conforme a los nobles usos que reinan allá, el gobierno hará pública la invención». Humboldt previó la importancia que iban a tener los procesos fotográficos para los viajeros y para artes como la arquitectura. Más adelante, en *Cosmos*, se refirió a la ayuda que prestaban al género del paisaje.

El barón Gros aportó no solamente el academicismo francés en pintura, del cual era fiel representante por haberlo estudiado y por ser hijo de uno de los más notables pintores de Napoleón, sino que al vincularse a la vida diplomática irradió conocimientos cada vez más amplios en las distintas artes. En México, recomendado por Humboldt, ejerció como paisajista. En Venezuela, además de paisajista, se vinculó al grabado y enseñó los avances de la litografía. Cuando llegó a Colombia —vía Cartagena, donde permaneció un mes—, se estableció en Bogotá, donde ejerció como paisajista y tuvo el honor de presentar en la capital el proceso del daguerrotipo. Su *Vista de una calle desde el Observatorio* indica que fabricó la cámara y la colocó en la famosa terraza del edificio científico y desde allí, con tranquilidad, lejos de los paseantes curiosos, registró una de las primeras vistas de la capital. Se ignora si en Cartagena realizó una hazaña semejante. Pero sí se sabe que pronto enseñó generosamente a artistas del país, pues, según cronistas, los primeros en ejercitar este oficio fueron José Gabriel Tatis y Luis García Hevia.

El comportamiento del barón Gros fue sobresaliente si se piensa que asumió este oficio como un científico y no como un comerciante, actitud que sí adoptaron, pocos años después, George Crowther y John Armstrong Bennet, pregoneros de medicinas y daguerrotipos. Del primero quedó una vista de la Calle Real de Bogotá y otra del salto de Tequendama. Del segundo, imágenes de los protagonistas de la historia colombiana en las décadas agitadas de 1840 y 1850. Gracias a él podemos escudriñar, como reflejadas en un espejo, las miradas de José María Obando, Mariano Ospina Rodríguez y José María Melo.

Al igual que los viajeros, los procesos fotográficos se convirtieron para los artistas colombianos en método para realizar, a partir de ellos, retratos y paisajes, y en fuente de conocimientos académicos. El daguerrotipo y la fotografía enseñaron una nueva visión que sustrajo al arte del neocolonialismo. Desde su presentación en 1839, los artistas pudieron aprender cuál era la postura en la que debían colocar un modelo, cómo se iluminaban el rostro, las manos, el traje; encontraron tonos, modulaciones y colores hasta entonces no usados. En muchas ocasiones, los pintores cambiaron incluso el formato tradicional por el ovalado del daguerrotipo.



José María Obando. Acuarela de Manuel Dositeo Carvajal, 1850. Museo del Siglo XIX, Bogotá.

La Sociedad de Dibujo y Pintura y exposiciones conmemorativas

Aunque la década de 1840 se inició con la guerra civil de los Supremos o los Conventillos, bien pronto surgieron actividades para afianzar la paz y

mostrar el progreso del país. Tal es el caso de la exposición de industria organizada en 1841 para conmemorar la victoria de un episodio de la reciente guerra, pues fue el aniversario de "la semana de octubre de 1840" y no la fiesta patriótica del 20 de Julio, como se ha afirmado, el pretexto para esta exposición en la que los artistas tomaron parte. En ella sobresalieron los retratos al óleo y los ensayos de daguerrotipo presentados por Luis García Hevia.

La exposición fue el primer evento de este género realizado en el país; a partir de allí, y aprovechando conmemoraciones tradicionales como el 20 de Julio, el 7 de Agosto o el 12 de Octubre, se llevaron a cabo con cierta frecuencia, y en ellas los artistas tuvieron oportunidad de mostrar su producción.

Otro acontecimiento, impulsado sin duda por el nuevo ambiente de progreso, fue la fundación, el 9 de octubre de 1846, de un centro de enseñanza con el nombre de Sociedad de Dibujo y Pintura. Esta escuela inició actividades el 18 de marzo de 1847 y tuvo una vida no mayor de tres años. A ella estuvo vinculada la plana mayor del arte de la capital: Simón Cárdenas (1814-1861), Luis García Hevia (1816-1887), Narciso Garay (m. 1877), Jerónimo (1826-1898) y Celestino Martínez (1820-1885), José Manuel Groot, José María Espinosa y Ramón Torres Méndez, quienes con sus alumnos les dieron brillo a las exposiciones conmemorativas.



José María Obando.
Oleo de Manuel Dositeo Carvajal, 1850-51.
93 x 68 cm. Academia Colombiana de Historia.



La M.R. Madre María de Santa Teresa, muerta. Oleo de José Miguel Figueroa, 1843. 57 x 67.5 cm.
Expuesto temporalmente en el Museo Iglesia Santa Clara, Bogotá.

La situación política de Venezuela atrajo a Colombia a un grupo de venezolanos y extranjeros ilustres, quienes, apoyados por el presidente Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878) y el escritor Manuel Ancízar (1812-1882), fundaron periódicos, imprentas, talleres litográficos y reavivaron el pensamiento ilustrado, que aún no había muerto.

El retrato antes de la academia

El género del retrato, que desde la Independencia había reemplazado en importancia a la pintura religiosa, se mantuvo en lugar de preeminencia hacia la mitad del siglo. Los artistas continuaron encontrando en este género su modo de sustento, de expresión artística o de manifestación de sentimientos patrióticos y partidistas.

Las bases del género del retrato en Bogotá, hacia la década de 1840, eran las mismas de la escuela familiar de Pedro José Figueroa, practicadas por sus hijos y discípulos. Quienes no pertenecían a dicha escuela —en su mayoría autodidactas— aplicaban los conocimientos que les dejaba la dedicación a la miniatura, como la destreza y el sentido de la observación; sobresalieron José María Espinosa, Ramón Torres Méndez, Jaime Santibáñez (1789-ca. 1864), José Gabriel Tatis (1813-ca. 1880) y Narciso Garay.

También surgieron algunos pintores como Ignacio Beltrán, Máximo Merizalde (m. 1880), José María Isaza y Manuel Dositeo Carvajal, quienes aprendieron en la escuela o academia de dibujo fundada por los Figueroa, Groot, García Hevia, Simón Cárdenas y Torres Méndez. Se cree que algunos como Santibáñez tuvieron la oportunidad de acercarse a talleres ecuatorianos; se encuentran también familias de pintores retratistas, como los Cataño-Palomino, cuyo nombre está ligado a la región de Riosucio (Caldas).

El cliente estaba representado por el gobierno, que requería mantener vivo el ardor por la independencia; para ello solicitaba, por decreto, retratos de héroes antiguos y modernos, esto es, de quienes se destacaron en la guerra magna, y de quienes se consagraron en las guerras civiles defendiendo al gobierno de turno. Personajes como Juan José Neira eran doblemente héroes: próceres de la independencia y mártires de una guerra civil. Desde la década del cuarenta, estos retratos se pintaron para ser colocados en los recintos de la Asamblea y del Museo Nacional.

La Iglesia, siguiendo la tradición, continuó solicitando retratos al estilo colonial, que representaran a sus arzobispos, obispos, priores y abadesas de los conventos. A diferencia de las décadas anteriores, cuando dominó la miniatura, el retrato de tipo burgués, encargado por las familias pudientes, perdió actualidad y resultó escaso en relación con la demanda de miniaturas de las décadas anteriores.

Entre los retratos solicitados por la Iglesia predominaron el estilo y el tratamiento de la pintura de la Colonia: la figura de frente, y a su espalda, casi en el mismo plano, la tiara adornada con símbolos; los trajes simplificados, en comparación con los de la Colonia; gran elaboración en los encajes blancos sobre fondo blanco, como en el sobrepelliz; y el fondo generalmente verde pálido. Así retrató José Miguel Figueroa (m. 1874) a Baltazar Jaime Martínez Compañón y a Manuel José Mosquera (ver tomo 2, pág. 316). Este último lienzo, de factura impecable, lleva consigo una inscripción en la que se lo considera «precioso monumento» y es una buena muestra de la intención neoclásica de presentar al personaje como ejemplo de moral. Cuando Manuel José Mosquera fue designado arzobispo, surgió un grupo de oposición en Bogotá a causa de su juventud, de su región de origen y de su posición social; sin embargo, su bella presencia difundida a través de retratos al óleo (ver tomo 2, pág. 333) y en miniatura, acalló bien pronto cualquier comentario. Resulta interesante comparar el retrato de Manuel José Mosquera, hecho por Figueroa, con otro del mismo personaje, hecho por José María Espinosa. En el de Figueroa, a pesar de presentarlo de tres cuartos, se intuye su figura imponente; en el de Espinosa, aunque de cuerpo entero, se observa de baja estatura y su presencia no es convincente. Otro retrato realizado por José Miguel Figueroa, el del nuncio Cayetano Baluffi (ver tomo 2, pág. 334) se prestó igualmente para campaña contra el gobierno y fue pintado para ser llevado en procesión por la Sociedad Católica.

Reseña especial merecen las abadesas muertas coronadas de flores, encargadas al mismo José Miguel Figueroa. En estas obras espléndidas, el pintor bogotano acudió al esquema tradicional de este tipo de pintura; pero valiéndose de la fuerza de pigmentos modernos de color, sustrajo vigorosamente las imágenes a su época.



Hermógenes Maza.
Acuarela de José María Espinosa.
Museo Nacional, Bogotá.

Un tercer óleo del mismo autor fue el del clérigo Javier Guerra de Mier, distinto de los anteriores por ser de corte caricaturesco, pero emparentado a ellos en su intencionalidad, porque las tres obras ejemplifican que, si bien la factura seguía las líneas del estilo colonial, el uso del retrato alcanzaba en ese instante las esferas de la propaganda y la política.

Celestino Figueroa (m. 1870) pintó al padre Pedro Francisco Margallo en la misma actitud de los retratos de Espinosa y Groot: inclinado humildemente sobre unos libros (ver tomo 2, pág. 329), una figura en la que no se vislumbra al polémico personaje que se enfrentó desde el púlpito a los primeros gobiernos republicanos. Este retrato convirtió a Margallo, para la posteridad, en un sometido ciudadano.

Luis García Hevia pintó retratos de clérigos que habían luchado por la independencia. El más notable retrato dentro de este estilo neocolonial es el de su tío, el sacerdote Primo Feliciano Mariño. La cara de pómulos pronunciados y piel cetrina es una aproximación al carácter del curtido luchador por la libertad condecorado por Bolívar. El rotundo volumen del cuerpo se apropia del espacio, el tratamiento preciosista del blanco y el aspecto grave, indican la agudeza del pintor al aproximarse a su modelo.

José Manuel Groot había trabajado esta clase de pedidos desde la década de 1820 hasta mediados de siglo. Se deben mencionar los óleos de fray María Téllez y el padre Margallo. El primero, provincial de los dominicos, ostenta una gran cartela en que se narran sus obras y unos planos que aluden al impulso que dio a la reconstrucción del convento e iglesia de Santo Domingo en Bogotá, después del terremoto de 1785. Lo más destacado en el retrato es la expresión casi humorística que Groot logró imprimirle al rostro del personaje.

En el género del retrato social sobresalen escasos lienzos: los niños Cuervo Urisarri, de José Miguel Figueroa; e Ignacio Herrera, firmado en 1835 por Celestino Figueroa. Este último es notable por el color y el tratamiento casi goyesco del vestido; la mirada del personaje, que resume toda la socarronería santafereña, lo inscribe en la aludida "escuela bogotana".

José María Espinosa y Ramón Torres Méndez se apartaron del estilo neocolonial; en sus obras se observa una aproximación naturalista, producto en primer lugar de la práctica de la miniatura y en segundo lugar de las innovaciones que trajo el proceso de daguerrotipia en relación con la posición del modelo, el espacio y la factura.

José María Espinosa, retratista nato, quien se había iniciado tempranamente en este arte (1816), continuó realizando los retratos de sus compañeros en la Campaña del Sur de Nariño. Los bocetos son más importantes que los óleos. Esta serie de bocetos, destinados seguramente para ser litografiados, le permitieron recordar los rasgos característicos de los próceres. Su carrera de retratista indica que buscó consagrar a los verdaderos patriotas, como en el caso de José María Caicedo (a quien dedicó en 1854 una sentida cartela para acompañar el retrato), del Libertador Simón Bolívar y del general Santander, a quienes presentó de cuerpo entero, de tamaño casi natural, el primero en el Palacio de San Carlos, el segundo en el campo de batalla (ver tomo 1, pág. 295); en resumen, retratos de espíritu neoclásico, éticos, destinados a glorificar al héroe.

Ramón Torres Méndez también realizó retratos patrióticos a pedido del gobierno. A la heroína Carmen Rodríguez de Gaitán la pintó con el rostro adusto, sentada sobre un sofá rosa capitoneado. Pero en general su fama como retratista superó su verdadera destreza en el género.

Dentro de los retratistas se encuentra un grupo inclasificable a causa de



José Gabriel Tatis.
Autorretaro en portada de su album "Ensayos de dibujo", acuarela, 1853.
Museo Nacional, Bogotá.

su factura particular, que puede constituir un estilo. Tal es el caso de Jaime Santibáñez, que trabajó el volumen de las figuras con gran exageración, aplicando brillos en los materiales para acentuar más esta condición espacial. Manuel Dositeo Carvajal, aunque partió en la mayoría de los casos de fotografías, dio a las figuras rigidez en la postura y aplicó colores que otorgaban irrealidad. El general José María Cataño hizo un original retrato del poeta-militar Julio Arboleda en el campo de batalla, poco antes de morir asesinado. La posición del modelo, tomado del natural, y su integración al paisaje bélico, tienen calidades del mejor primitivismo. Ignacio Beltrán, fotógrafo y discípulo de García Hevia, alcanzó cualidades goyescas en los brillos y la factura, particularmente en sus retratos de matronas bogotanas.

Este período contó excepcionalmente con la aparición del retrato colectivo. El tema más representativo dentro del género lo constituye la muerte del general Santander, que interpretaron dos pintores de estilos diferentes: Luis García Hevia y José María Espinosa. La obra del primero es el cuadro histórico de mayor aliento y formato que se realizó en el siglo XIX (ver tomo 2, pág. 320). Santander aparece muerto en su lecho, rodeado de sus amigos, asistido por el arzobispo Mosquera y acompañado por sus fieles servidores. Corresponde, guardando las distancias y tal como lo afirma Nora Haime, a la muerte de Sócrates hecha por David. El blanco de las sábanas resalta la figura del cadáver de rostro apergaminado; los trajes oscuros de los acompañantes conforman una barrera que sólo rompe el gris azuloso del arzobispo. Todo está concebido para infundir respeto hacia el notable personaje. Este cuadro reúne las mejores condiciones de la pintura de García Hevia en cuanto a color, ingenuidad, tratamiento antivolumétrico del espacio y habilidad en la factura. De la versión de Espinosa sólo queda una litografía, al parecer basada en un óleo perdido, que recuerda, por la puesta en el espacio, una litografía francesa sobre la muerte de Napoleón I. Quizás posterior a la de García Hevia, los personajes son los mismos, pero colocados en una escenografía amplia, donde cada uno ocupa un lugar destacado.

El miniaturista y fotógrafo José Gabriel Tatis realizó, en acuarela y en forma de álbum, un original retrato del Congreso que tuvo por misión elaborar la Constitución de 1853 (ver tomo 2, págs. 380-381). Este retrato de corporación fue, según el autor, elaborado en 33 días. Aunque al parecer Tatis poseía uno de los pocos aparatos de fisionotrazo que se encontraban en el país (aparato para efectuar reducciones de dibujos o hacer moldes sobre modelos vivos), dibujó de memoria los perfiles de los congresistas, como él mismo lo afirma: «Con cinco o seis excepciones, todas las semejanzas de las personas que figuran aquí han sido trazadas sin tener a la vista los originales». El álbum presenta a los personajes, en grupos o en filas, debidamente numerados y en su mayoría identificados. El escaso volumen que brindan las siluetas proporciona la apariencia de una pintura mural egipcia. El álbum condensa tanto el tema político del momento como el ideario de un pintor radical.



Ramón Torres Méndez.
Oleo de Felipe Santiago Gutiérrez, ca. 1875.
Museo Nacional, Bogotá.

La llegada del daguerrotipo en 1839, y de los procesos fotográficos, en 1850, modificó el trabajo de algunos retratistas y afectó el de los pintores; en cierta forma, reemplazó a la academia.



Entierro de un niño en el valle de Tenza. Acuarela de Ramón Torres Méndez, grabada por Victor Sperling, Leipzig, 1910 (1ª edición: A. Delarme, 1878). Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Carmen Rodríguez de Gaitán.
Oleo de Ramón Torres Méndez, 1850.
92 x 68 cm. Museo Nacional, Bogotá.

El auge del costumbrismo: Ramón Torres Méndez (1809-1885)

Una de las vertientes que definieron el carácter de las artes visuales en Colombia fue el costumbrismo, conocido universalmente con las denominaciones de pintura costumbrista, pintura de género (del francés *genre*: variedad), género de costumbres y cuadros de conversación. A mediados de siglo, los pintores y escritores colombianos definieron con claridad el concepto de costumbres, al punto de seguir intuitivamente a la escuela realista europea, que anteponía la verdad a la belleza. Groot, uno de los primeros costumbristas, afirmó: «La belleza no pinto».

No se sabe aún si Eugenio Díaz Castro (1804-1865) copió o coincidió felizmente con la escritora romántica suizo-española Fernán Caballero, seudónimo de Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), cuando apuntó en la nota de cabecera del periódico *El Mosaico*, al entregar el primer capítulo de su novela *Manuela*: «Las costumbres no se inventan, sino se copian». En todo caso, el auge del costumbrismo en el país, en artes plásticas y literatura, coincidió con la formulación del realismo europeo, según la cual debía partirse de «la experiencia y observación filosófica», dado que la obra del artista «no puede excluir nada bajo ningún pretexto de nobleza o grosería [...] lo abarca todo, las alegrías y las desgracias».

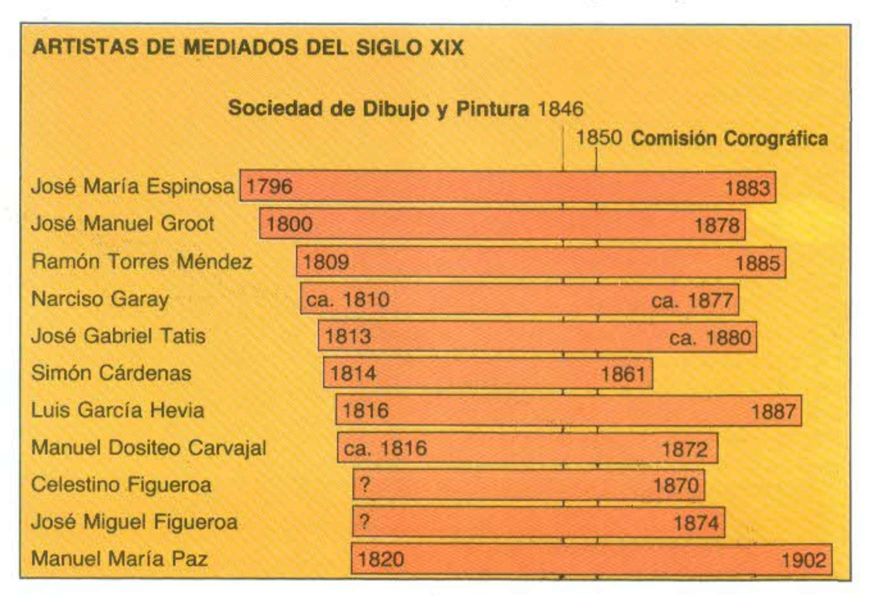
El artista que obtuvo mayor prestigio del costumbrismo fue Ramón Torres Méndez, quien se inició en las técnicas de la miniatura y el grabado a mediados de la década de 1830. Recibió primero el impulso del gobierno y el ejemplo estimulante de los viajeros pintores, particularmente el del barón Gros, para iniciarse en el proyecto de reconocimiento de las regiones del país. De este modo, fue comisionado a finales de la década de 1830 para visitar las provincias de Bogotá, Antioquia y Neiva. Sus obras combinaron los modelos iconográficos, creados por su antecesor Groot, y la innovadora técnica de acuarela, traída por Edward Walhouse Mark. Torres Méndez recibió además el incentivo de convertir sus cuadros de costumbres en litografías, para ser difundidas por el país y en el exterior, gracias a los avances técnicos de los venezolanos Celestino y Jerónimo Martínez.

Tanto el costumbrismo de Torres Méndez como el de Groot presentan aspectos que permiten descubrir el gusto por la tradición y el humor. Ambos eran inclinados a mostrar lo que los escritores llamaban «escaseces», esto es, «la miseria, los gustos y los caprichos del pueblo», en palabras de Eugenio Díaz Castro. También coincidieron en una actitud científica proveniente de la observación objetiva practicada durante la Expedición Botánica. Sin embargo, en Torres Méndez se observa por un lado un nacionalismo soterrado, y por otro, el deseo de encantar a los europeos, así fuera a costa de falsear la verdad; este es el caso del dibujo del ollero visto desde atrás, por el lado más grotesco, que convierte al cuadro de costumbres en una caricatura. También tuvo intenciones morales y políticas, como al dibujar una escena en el juzgado municipal, en la que un "pepito" permanece impasible mientras las dos víctimas lo acusan sin resultados, o al denunciar la forma de conducción de presos durante la guerra (ver tomo 2, pág. 371).



Nuestra Señora de las Mercedes.
Oleo de Ramón Torres Méndez, 1848.
83 x 67 cm. Casa Museo 20 de Julio, Bogotá.

Torres Méndez también realizó retratos en la técnica de miniatura y al óleo, dibujos, cuadros religiosos, de costumbres, de historia, paisajes, alegorías, caricaturas, telones y grabados. Artista autodidacta, perteneció por ancestro a la clase artesanal de la Colonia, lo que le transmitió manualidad y le impuso una visión de las





Agustín Codazzi en el campamento de la Comisión Corográfica en una ranchería a orillas del río Meta, en Casanare. Acuarela de autor no identificado, 1856. 15 x 21.7 cm. Biblioteca Nacional, Bogotá.

clases populares; por esto, su mejor obra, y la que ha perdurado, es aquella de género costumbrista.

La Comisión Corográfica

La reseña del país región por región fue un sueño científico nacionalista de Tomás Cipriano de Mosquera, Agustín Codazzi (1792-1859) y Manuel Ancízar. Codazzi había conocido el país como aventurero, militar y geógrafo; había realizado grandes proyectos en Venezuela, como el *Atlas físico y político de la República de Venezuela*, impreso en París (1840), y más tarde en la Colonia Tovar. Las circunstancias políticas adversas, causadas por la llegada al poder de José Tadeo Monagas, lo alejaron de Venezuela en 1847, cuando volvió a Colombia, encontrando el apoyo del gobierno progresista de Tomás Cipriano de Mosquera, quien soñaba con el atlas de la Nueva Granada.

La Comisión Corográfica fue una empresa patrocinada por el gobierno colombiano como respuesta a la urgencia de reconstruir la identidad política de la nación, después de la disolución de la Gran Colombia. El trabajo abarcaba cuatro aspectos:

a. El geográfico, encargado a Agustín Codazzi, quien se comprometía «a formar una descripción completa de la Nueva Granada y a levantar una carta general de dicha República y un mapa corográfico de cada una de sus provincias».

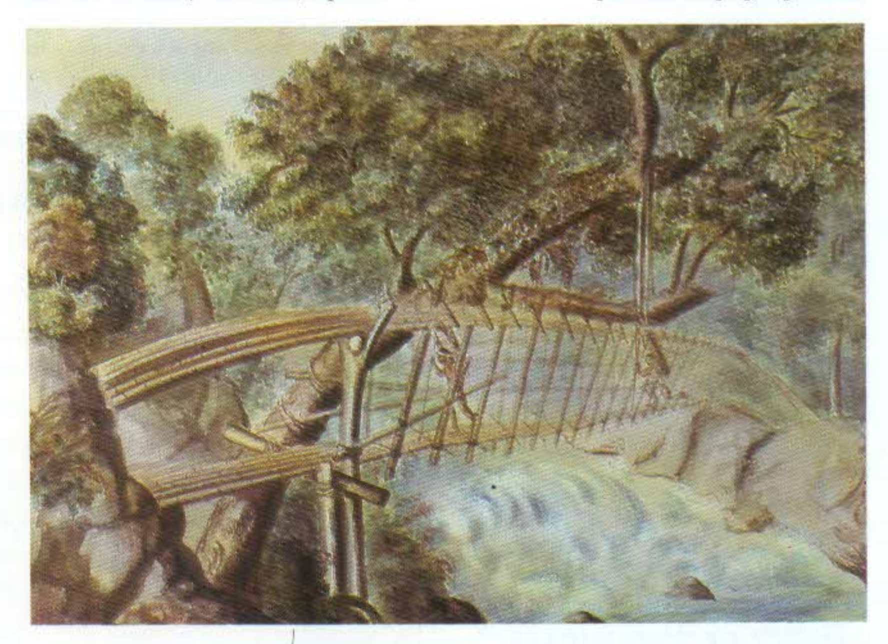
b. El literario, encargado inicialmente a Manuel Ancízar, quien debía «poner en limpio todos los itinerarios, cálculos y observaciones» y escribir «según las reglas del arte, las cartas parciales que se vayan formando y en general cuando se forme», y «una obra de diseños describiendo la expedición en sus marchas y aventuras, las costumbres, las razas en que se divide la población, los monumentos antiguos y curiosidades naturales y todas las circunstancias dignas de mencionarse».

c. El botánico, encargado a José Jerónimo Triana (1826-1890), quien debía «realizar el estudio del valor médico e industrial de las plantas».

d. El gráfico, encargado a Carmelo Fernández, quien debía realizar «láminas de los paisajes más singulares, de los tipos de castas y de las escenas de costumbres, características de la población, de los monumentos antiguos que se descubrieron y de los ya conocidos».

Codazzi quiso perfeccionar el sistema del atlas de Venezuela en el campo científico y artístico. En el primer aspecto, encontró el terreno abonado porque se hallaba en un país que vivía de la nostalgia por la Expedición Botánica, y donde abundaban los naturalistas, geógrafos y botánicos criollos. En cambio, tenía dudas en cuanto a los requerimientos artísticos de su empresa; el aislamiento en que se encontraban los dibujantes colombianos y la falta de actualización en los estilos y técnicas, no los hacía muy recomendables.

Codazzi había conocido, en su época de militar, al dibujante y grabador venezolano Carmelo Fernández (1809-1887), quien se encontraba en Colombia por idénticas razones que él. Carmelo era sobrino de José Antonio Páez, había estudiado dibujo y acuarela cuando niño en un colegio de Nueva York y en Caracas con Lessabe y Juan Lovera; había trabajado como cartógrafo y dibujante de fortificaciones, bajo la dirección de Codazzi; había realizado litografías para el semanario *El Promotor* de Caracas; había formado parte del equipo que rea-



Puente del río Ingará, en el Chocó. Acuarela de Manuel María Paz, 1853.

lizó el *Atlas de Venezuela* en París, donde tuvo oportunidad de perfeccionar sus conocimientos de litografía en la famosa casa de impresión Thierry Frères; y, además, había sido el encargado de reseñar gráficamente las ceremonias de traslado de los restos del Libertador de Santa Marta a Caracas. A pesar de conocer esta trayectoria, Codazzi desconfió de la capacidad de Fernández para realizar los cuadros de la Comisión Corográfica.

Cuando la empresa estaba en marcha, le fue recomendado el pintor alemán Albert Berg, quien visitó el país en 1848. Codazzi, admirado, revisó y guardó dibujos del pintor romántico alemán y, según anota Hermann Schumacher, quien aún en 1874 no conocía el arte de Fernández, «se dio cuenta de que, aunque apenas se trataba de un bosquejo, no cabía siquiera pensar en publicar los trabajos de Fernández, si llegaba a darse a conocer alguna de estas obras de primer orden». En este tiempo, Fernández ya había realizado la mayoría de las láminas, y poco después abandonó disgustado el trabajo en Cúcuta (1851).

Lo cierto es que tanto a Codazzi como a Fernández les debía resultar familiar emprender una obra de semejante dimensión, dado que los dos conocían la Nueva Granada y como militares habían recorrido las provincias del norte, donde se inició la expedición, el 1 de enero de 1850, bajo el gobierno de José Hilario López.

El registro artístico tuvo el carácter de arte-ciencia; sin embargo, el artista procuró que las vistas y los personajes no sólo presentaran el aspecto más característico, de manera sencilla, sino que fueran cuadros vivos y sintéticos de cada región. Este sentido de totalidad muestra la influencia del espíritu humboldtiano que requería la empresa. Los estudiosos están de acuerdo en reconocer a Fernández como el mejor pintor de la Comisión. Las acuarelas, según Lázaro María Girón, están hechas con base en finísimos puntos y líneas imperceptibles. Los paisajes se apoyan en recursos pintorescos para dar idea de grandiosidad, como el perro que baja hacia el abismo en *La piedra grabada de Gámeza*, o los dos militares que contemplan el panorama en *Vista del terreno en donde se dio la acción de Boyacá*. Inicialmente las láminas tuvieron por objeto ilustrar la obra *Peregrinación de Alpha*, de Manuel Ancízar.

Fernández trabajó cerca de dos años (1850-1852) para la Comisión; abandonó su oficio por motivos de comportamiento, inexplicables para Codazzi. Lo sucedió el comerciante y músico inglés Enrique Price (1819-1863), quien trabajó durante un año (1852), pero carecía de la formación científica y artística que requería la empresa, aunque su obra muestre en muchos aspectos habilidad de acuarelista. Le reemplazó el dibujante y cartógrafo Manuel María Paz (1820-1902). Las láminas de Paz son un gran inventario de usos, costumbres y objetos, pero carecen de valores artísticos; algunas fueron retocadas, lo que da a esta parte del trabajo un aspecto desigual. En 1853, José María Espinosa, José Manuel Groot y Luis García Hevia fueron comisionados para revisar las láminas entregadas hasta el momento. Los trabajos se interrumpieron en 1854, durante la guerra, y no se reanudaron hasta 1856.

Al igual que la de Mutis, la empresa de Codazzi quedó trunca con la muerte de éste en 1859. Tuvo lugar durante una década en la que, a pesar de las revoluciones y guerras civiles, el espíritu nacional luchaba contra la destrucción. Las láminas quedaron dispersas, muchas se perdieron. A fines de siglo se conformó un álbum con 29 obras de Fernández, 61 de Price y 122 de Paz, que reposa actualmente en la Biblioteca Nacional.



Batalla de Pasto en 1814. Oleo de José María Espinosa, ca. 1860-70. 80 x 120 cm. Museo Nacional, Bogotá.

Paisaje costumbrista e histórico

Exceptuando a José Manuel Groot, el género de paisaje se encontraba hasta mediados de siglo en manos de artistas contratados para publicaciones. La fisonomía de la América tropical, representada en vistas del río Magdalena, era patrimonio de artistas extranjeros que asimilaron la teoría de este género según Humboldt, quien consideraba que «el gran estilo de la pintura de paisaje es el fruto de una contemplación profunda de la naturaleza y de la transformación que se verifica en el interior del pensamiento». La Comisión Corográfica logró estos cometidos en las vistas panorámicas de Carmelo Fernández y en la literatura de Ancízar, para quien «la pequeñez del hombre en presencia de la naturaleza salvaje parece desafiar el poder de la naturaleza».

Para los artistas colombianos de mediados de siglo el paisaje sirvió de telón de fondo de los cuadros de costumbres. De los viajeros aprendieron la mirada y los temas considerados icónicos, como el salto de Tequendama, el puente de Icononzo, y los cerros de Monserrate y Guadalupe. Las exposiciones de artistas como Gauthier, Gros y Berg les permitieron aproximarse al arte del paisaje occidental. Groot, quien consideraba que hacía pinturas del país y así las ofrecía a los extranjeros, porque estimaba que costumbrismo y paisaje eran una misma cosa, mostró su calidad en una obra de doble carácter titulada *Paisaje de la sabana* o *La venta*, un cuadro dividido en dos zonas: la parte inferior representa una venta en la que se desarrolla una escena rústica llena de



Portada del primer número de "Los Matachines Ilustrados", grabado de Ramón Torres Méndez impreso por Fancisco Torres Amaya, Bogotá, febrero 6 de 1855. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

figuras rotundas, de movimiento y de humor. La parte superior abarca una vista de montañas y bosque, con el aire transparente del páramo y los pequeños arbustos que hacen pausas de luz y sombra. Sus dibujos, sus proyectos de obras más ambiciosas, nos indican que si sus actividades de escritor político, costumbrista e historiador, no le hubiesen quitado tanto tiempo, el país disfrutaría del gran pintor de paisaje que prometía ser desde la década de 1830.

José María Espinosa se aproximó al paisaje como pintor de historia; su participación como abanderado en las acciones guerreras de la Campaña del Sur de Antonio Nariño le permitió conocer esta región del país. Esta serie de batallas (ver tomo 1, págs. 263, 264 y 268) se complementa con las de Boyacá y Maracaibo, en las cuales el artista no tomó parte. Uno de los dibujos preliminares de la batalla de Juanambú (ver tomo 1, pág. 274) se encuentra reseñado en exposiciones, a comienzos de la década de 1840, pero el proyecto total le llevó varios años. Parece que en 1871 ya había pintado la serie de batallas, porque a los organizadores de la exposición de Bellas Artes les extrañó que no la exhibiera. Los comentarios de críticos de la época permiten deducir que no se trata de obras realizadas en la vejez, como se ha afirmado con frecuencia. Los dibujos de la batalla de Boyacá indican que el interés de su proyecto artístico no sólo se centró en la acción guerrera, sino en la topografía de la comarca. Estos cuadros históricos, actualmente propiedad del Museo Nacional, denotan la intención del artista de dar veracidad a la escena bélica por medio de la descripción minuciosa del paisaje. Las montañas, los ríos, los altiplanos y el cielo son el conjunto que domina la acción. La vegetación está observada con ojo de botánico. Las palmas de cera, los helechos, los animales, y las escenas de costumbres evidencian un pintor nacido durante el apogeo de la Expedición Botánica. Los cielos, las luces y las sombras, y la emoción del paisaje acusan la cercanía de los pintores académicos y románticos extranjeros. No se pueden concebir los atardeceres de las batallas sin la influencia de los artistas humboldtianos, ¿en qué otra fuente iba a beber José María Espinosa?

El grabado y la caricatura social y política

Hasta finalizar la década de 1830, el progreso en la técnica del grabado tuvo como epicentro la Casa de Moneda. Se puede afirmar que en este aspecto la situación no había cambiado desde la Colonia, el apoyo a este arte continuaba siendo estatal. En 1837 se fundó una escuela gratuita de grabado, a cargo del francés Antonio P. Lefebvre, quien había sido contratado en París por Rufino Cuervo (1801-1853), con la misión de uniformar las monedas del país. Entre los admitidos figuran sólo dos artistas reconocidos: Ramón Torres Méndez y José María Castillo.

Por entonces, los periódicos presentaban imágenes estampadas en el sistema de sellos de madera y metal importados y compartidos por distintas publicaciones, al igual que cabezotes con ilustraciones realizadas especialmente para cada publicación. En 1848 se montó en la capital el más avanzado taller de litografía: El Neo-Granadino, una empresa privada fundada por el progresista Manuel Ancízar, con la colaboración de amigos venezolanos, como Jacinto, León y Cecilio Echeverría, Jerónimo y Celestino Martínez, Carmelo Fernández, Miguel Bracho, Prudencio Boultron y Felipe Ovalles, quienes habían estado vinculados al periodismo en Caracas, y entonces se hallaban exiliados en Colombia. La mayoría de ellos tenía conocimiento de las últimas técnicas de impresión, porque habían conocido casas francesas como la afamada Thierry Frères.



Carolina Samper Acosta.
Oleo de Domingo Gutiérrez Acosta, 1874.
Museo del Siglo XIX, Bogotá.

La presencia de los venezolanos tuvo repercusión en el periodismo y en las artes plásticas. Las ilustraciones sobre temas patrióticos, sociales, religiosos, de obras públicas, artísticas y políticas de tipo satírico se multiplicaron y enriquecieron técnicamente. El Neo-Granadino y la litografía de los hermanos Martínez dieron inicio al sistema de colecciones que difundían imágenes de próceres y costumbres del país. Los más beneficiados en este campo fueron José María Espinosa (con los retratos de hombres públicos) y Ramón Torres Méndez (con los cuadros de género). Editaron así mismo libros técnicos y humorísticos, como *Teatro social del siglo XIX*, de autor español.

A la sombra de los hermanos Jerónimo y Celestino Martínez, muchos grabadores aprendieron y perfeccionaron sus conocimientos, o establecieron casas litográficas, siendo los más destacados Froilán Gómez (Gómez y Boultron), Daniel Ayala (m. 1895) el Ignacio Medrano (Ayala y Medrano), Lucas Torrijos (n. 1814), Eugenio González Vargas, Gregorio Castillo y Carlos Vargas. Reconocidos artistas nacionales también se aproximaron a este oficio y realizaron sus propias planchas: Groot, Espinosa, Torres Méndez, Tatis y Losada, entre otros.

Algunos de ellos participaron con los hermanos Echeverría en proyectos conjuntos, como *Los Matachines Ilustrados*, un periódico satírico que aprovechó las mejoras técnicas de la estampación para atacar al gobierno radical. El periodismo satírico, que venía en ascenso, se enriqueció técnicamente; el vocablo caricatura se difundió a nivel social y político. En Europa la litografía y la caricatura estaban a la orden del día y los artistas colombianos no querían quedarse atrás.

La caricatura política, impresa y sin imprimir, causó álgidas polémicas partidistas, algunas en ciudades de provincia como Pasto y Popayán, o en la capital. Los periódicos difundieron grabados en xilografía y litografía con color político. *El Día* (1851) publicó una caricatura irrespetuosa, que mostraba al presidente José Hilario López como asesino, bebedor y jugador, a lo cual el periódico *El Neo-Granadino* respondió con la estampa de Mariano Ospina Rodríguez en el difícil papel de conspirador descubierto por la policía al transitar de noche disfrazado de jesuita (ver tomo 2, pág. 378). José María Espinosa, quien ya había realizado un retrato procero del general José María Melo (1800-1860), volvió a dibujarlo, poco después de la caída de su gobierno. Pero la más destacada caricatura política de la época se debe a José Manuel Groot, quien sintetizó en una sola imagen heráldica el gobierno de Tomás Cipriano de Mosquera. De factura cercana al arte inglés, presenta en un sólo retrato colectivo los actos y vicios del gobierno que dominó al país con la idea del progreso entre 1845 y 1849.

La caricatura en el campo social tenía nexos con el auge del costumbrismo. Los cuadros de costumbres presentaban una faceta que invitaba a la risa y que se conoció en el siglo XIX con el nombre de "jocosidades". Del cuadro de costumbres a la caricatura no hay sino un paso; igualmente, del "tipo" a lo "típico". Las miradas de los artistas a los personajes de Bogotá, que ya habían sido trabajadas por José María Domínguez Roche, se acrecentaron en variedad y calidad con José María Espinosa y José Manuel Groot.

Espinosa, quien se había iniciado en el arte como caricaturista, trabajó asiduamente este antiguo sistema de burla y diversión, entre la década de 1840 y 1880. Dirigió su mirada hacia los personajes que transitaban por Bogotá, a muchos de los cuales había retratado ya como prohombres de Estado y ahora dibujaba lejos del poder; pero se ocupó también de los profesionales: escritores, pintores, músicos, políticos, peluqueros, sombrereros, afiladores, comerciantes y galleros. Tampoco se escaparon a su colección los clásicos personajes típicos: los locos, bobos y pordioseros, a quienes estudió de frente, de espalda y de perfil. Estos cuadros, realizados a lápiz, tinta o acuarela, presentan a las figuras unas veces solas y otras en escenas humorísticas.



"Unos yerbateros" (Francisco Javier Matís y Juan María Céspedes). Acuarela de José Manuel Groot, ca. 1845. 33 x 23 cm. Colección Rivas Sacconi, Bogotá.

José Manuel Groot realizó, entre las décadas de 1830 y 1860, una colección de retratos de canónigos, civiles y militares; al igual que Espinosa, los despojó de toda riqueza y los colocó al borde de la insania, caminando algunos, conversando en pareja otros; los miró sin respeto, a pesar de su investidura. La caricatura social más notable también es de su autoría y se titula *Unos yerbateros*. En ella alude a Francisco Javier Matís y Juan María Céspedes, dos figuras históricas de la mayor respetabilidad; el uno, según Humboldt, el mejor pintor de flores del mundo, y el otro, miembro de la Academia de Ciencias de París. Groot los retrató en la pobreza y abandono a los que los habían reducido los distintos gobiernos, e hizo mofa de su calidad de científicos, naturalistas y botánicos.

Estas obras de Espinosa, Groot, y algunas de Torres Méndez, como *El demócrata y su mujer*, al contrario de los cuadros de costumbres, fueron para el consumo interno, ya que sólo los propios colombianos podían mirarse en ese espejo. Con ellas, estos grandes artistas afirmaron su destreza de fisonomistas y sus condiciones de humoristas gráficos.

FIN DE SIGLO (1870-1900)

Conocimiento académico

Se puede afirmar que por casi 70 años el arte colombiano del siglo XIX se desarrolló sin un contacto directo con el arte occidental y universal. Si examinamos cuáles artistas colombianos tuvieron oportunidad real de beber en las fuentes de la cultura europea, vemos que entre 1800 y 1870 uno sólo de ellos —el grabador Anselmo García Tejada— fue enviado por sus padres a España, y esto por motivos de salud, donde trabajó bajo la dirección de los pintores de cámara de Fernando VII. Sin embargo, de García Tejada no se conocen cuadros, sólo se conserva un grabado religioso.

En cuanto a José María Espinosa, se sabe que Bolívar prometió enviarlo a Italia para que viera la obra de los grandes artistas, tomara clases y regresara a fundar una escuela, pero desgraciadamente los acontecimientos políticos que se desencadenaron pocas semanas después, impidieron hacer efectiva la promesa. En 1821, y por negocios familiares, José Manuel Groot viajó a Jamaica, donde estudió por corto tiempo dibujo, pintura y relieve en cera. En la década de 1830, el obispo Estévez envió a Nueva York a estudiar pintura a un samario de apellido Altafulla, de quien no se conocen obras, aunque se asegura que el general Santander trajo una colección de sus pinturas en 1833. En 1843, el barón Jean Baptiste Louis Gros invitó a Ramón Torres Méndez a Francia para que estudiara arte, pero el pintor no quiso separarse de su familia. De tal forma que hasta poco antes de 1870 ningún artista viajó por cuenta del Estado para recibir formación en Europa, y las raras ocasiones en que alguno tuvo contacto con la cultura universal, obedecieron a motivos diferentes de los artísticos.

Otra característica de la historia del arte colombiano es que ningún artista extranjero, venido al país antes de 1870, permaneció aquí con el ánimo de enseñar y conformar una escuela. Los viajeros, por su temperamento aventurero, o los diplomáticos, por



Dama vestida de blanco. Oleo de Alberto Urdaneta, ca. 1874. Colección particular.

sus delicadas funciones, nunca pudieron dedicar un espacio de tiempo considerable para establecer una escuela y formar a los talentos que ya descollaban en el medio. Su acción se limitó a exhibir sus propias obras y a tener trato social con los artistas.

Por otra parte, a excepción de la escuela gratuita de dibujo de la Expedición Botánica, que fue producto del siglo XVIII, el Estado nunca se preocupó por crear una institución de tipo académico en la que se tratasen problemas formales y estéticos y se capacitaran profesionalmente los arquitectos, escultores y pintores. Los esfuerzos en este sentido fueron particulares y esporádicos; la mayoría de las veces tuvieron el carácter de talleres coloniales, es decir, familiares y gremiales, fuera de los cuales los conocedores del oficio, en virtud de su sentido grupal, no se interesaron por difundir sus conocimientos.

Estas tres circunstancias le otorgaron al arte colombiano un carácter particular, debido al cual, las mejores obras se encuentran entre un idealismo inventado, basado en pautas coloniales, y un folclorismo moderado por los intelectuales, denominado costumbrismo.

Un lustro antes de iniciarse la década de 1870 se tuvo contacto real con el fenómeno académico y con las leyes ordenadoras de la creación en el campo de las artes plásticas. Un artista colombiano, Alberto Urdaneta (1845-1887), fue enviado por su familia a estudiar a Francia, y aunque uno de los objetivos de su viaje, además de tener una visión del gran mundo, era conocer técnicas para la agricultura, Urdaneta frecuentó el estudio de Paul Cesar Gariot, pintor ecléctico, y además, es posible que el joven estudiante haya visitado los salones organizados anualmente desde 1865. Urdaneta permaneció durante tres años en contacto con la civilización francesa, tanto en la gran urbe del Segundo Imperio como en la provincia y en el campo.

Por otra parte, en 1873 llegó a Bogotá, recomendado por el escritor Rafael Pombo, el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904), quien había estudiado en México y Europa y expuesto en numerosas ciudades de Estados Unidos, donde la crítica le fue favorable. En Bogotá, Gutiérrez desarrolló múltiples actividades de rango académico, entre las que pueden citarse la fundación de escuelas de carácter oficial y particular, la práctica de la docencia y el mecenazgo. A su labor se deben la fundación de la Escuela Vásquez, creada por decreto del gobierno tras la iniciativa de varios artistas, entre ellos Urdaneta y Groot, y la fundación de la Escuela Gutiérrez, de carácter privado, donde enseñó gratuitamente dibujo y pintura, y cuya dirección delegó por concurso en artistas colombianos, cuando debió ausentarse del país por algunos años. También dictó clases particulares y públicas, entre 1892 y 1894; invitó a varios artistas a la Academia de San Carlos, en ciudad de México; y consiguió becas para algunos de ellos en México y París. Entre los beneficiados estuvieron Julián Rubiano (m. ca. 1882), Eugenio Montoya (m. ca. 1893) y Salvador Moreno (1874-1940). Realizó exposiciones de sus obras y de sus alumnos. Su estilo

académico se difundió no sólo a través de sus clases, sino de la exhibición de sus retratos de los principales personajes de la intelectualidad colombiana. Su amistad con Urdaneta fue la base de una verdadera apertura en el arte colombiano.

Así, a partir de 1870, los artistas disfrutaron de mayores oportunidades de movilizarse a Europa, Estados Unidos y México. Aunque los viajes eran cortos, algunos con soporte del Estado y otros de particulares, pudieron tener la experiencia de talleres clásicos, dado que resultaba imposible relacionarse con las vanguardias en corto tiempo. Epifanio Garay (1849-1903), Pantaleón Mendoza (m. ca. 1910), Ricardo Moros Urbina (1865-1942), Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930), Jesús María Zamora (1875-1949), Federico Rodríguez (1871-1941), y los antes mencionados, Salvador Moreno, Eugenio Montoya y Julián Rubiano, fueron algunos de los privilegiados.

La fundación de la Escuela de Bellas Artes se hizo efectiva en abril de 1886, durante el gobierno de Rafael Núñez, bajo la dirección de Alberto Urdaneta. Este hecho, de profunda significación en la vida cultural colombiana, correspondió a la realización de un sueño académico que habían mantenido aquellos artistas de mentalidad abierta, que sentían las limitaciones de su visión y de su oficio. Indudablemente, este logro llegó con una tardanza de casi más de un siglo, en relación con otros países de la América hispana, como México (1785), Guatemala (1797); Argentina (1799), Perú (1816), Cuba (1818). Sin embargo, hasta la fecha de su fundación, los artistas habían optado por traducir en originalidad lo que les faltaba de escolaridad.

Para entonces, artes como la pintura, el dibujo, el grabado, la fotografía, la escultura y la ornamentación presentaron un relativo desarrollo; en particular estas dos últimas, debido a la construcción del Teatro Colón, que tuvo lugar a fines de la década de 1890.

Alberto Urdaneta (1845-1887)

Los acontecimientos que afectaron la vida de Alberto Urdaneta se reflejan en su carrera de artista y en su obra. Sus dos visiones de Europa: la primera (1865-1868), dispersa, y la segunda (1877-1880), dirigida al periodismo ilustrado; además de los compromisos ideológicos que lo llevaron



Alberto Urdaneta Urdaneta. Autocaricatura con tomos del "Papel Periódico Ilustrado". Acuarela, 11.3 x 8.7 cm. Ca. 1886. Colección particular, Bogotá.

a participar como actor y juez en las guerras civiles de 1876 y 1885, de su ambición por convertir a Bogotá en una Atenas suramericana, de su culto por el periodismo y de su tarea de educador y coleccionista, lo llevaron a desplegar sus dotes de artista al servicio de variados intereses.

Las primeras enseñanzas en el campo del arte las recibió en el colegio, como alumno de Celestino Figueroa. A la edad de veinte años viajó a París, donde asistió al taller de Paul Cesar Gariot, y en 1878 volvió a la capital francesa y estudió con Ernest Messonier —quien, según Francastel «conoció en vida un éxito triunfal que le ha sido negado por la posteridad»—, pintor de costumbres e historia, meticuloso y amigo de la anécdota. Estos dos artistas estimularon en Urdaneta su actividad de dibujante, el uno en cuanto académico y el otro por la minuciosidad. Pero fue Messonier quien le incentivó el gusto por la pintura de historia, basada en la documentación del tema, el patriotismo y la preocupación por lo nacional, aspectos en los cuales Urdaneta coincidió con su maestro, al desarrollar posteriormente una faena periodística paralela a sus actividades artísticas. El género histórico inspiró a Urdaneta temas relacionados con la conquista, como *La muerte de Gonzalo Jiménez de Quesada*, y con los próceres de la independencia, como *Caldas marcha al suplicio* (ver tomo 1, pág. 278). Estas obras se han clasificado dentro del estilo pompier, por su aspecto frío y pomposo, pero el artista también trató temas sentimentales, en obras como *La caridad*.

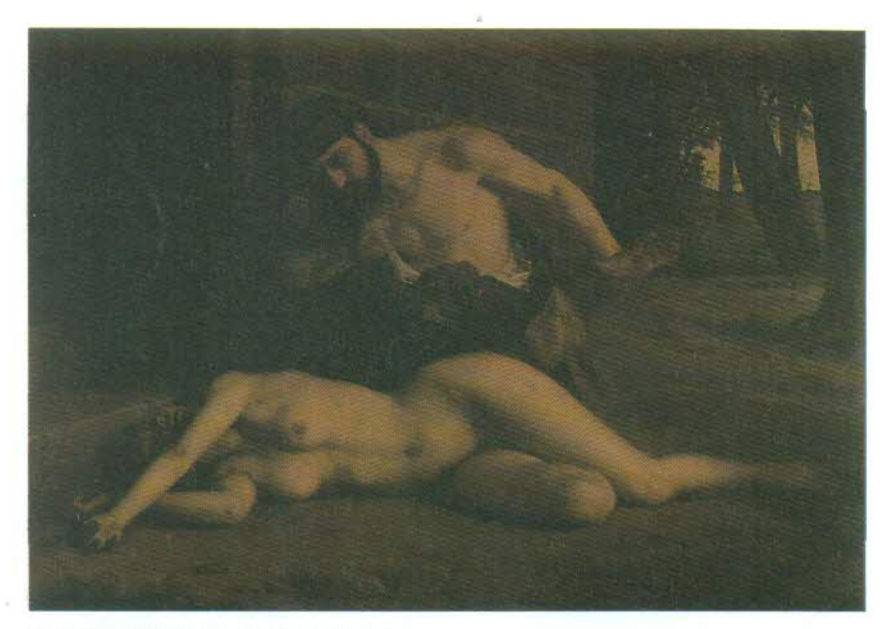
El mayor talento de Urdaneta se aprecia en el dibujo. En sus retratos, caricaturas y grabados, la línea es rápida, abierta, unas veces sinuosa y otras recta, y define los planos, los signos de la personalidad del retratado y del tema de la sátira o del motivo de la plancha litográfica.

La práctica de la caricatura y el grabado tuvo en Urdaneta fuertes implicaciones políticas, originadas en su compromiso con la "guerra santa" de 1876 en contra de los radicales. Urdaneta había conocido el valor de la caricatura en el París del Segundo Imperio y decidió poner al servicio de sus copartidarios su arte. Fundó el periódico *El Mochuelo* (1877) y allí narró (y dibujó) aventuras de sus compañeros de la guerrilla conservadora, tal como lo describe Pilar Moreno de Angel en su libro sobre Urdaneta: «En un humilde rancho desabrigado y oscuro llamado El Mochuelo, situado en la serranía de la región de Tunjuelo, se reúne un grupo de jóvenes [...] Unos bajan de los cerros, otros suben la estrecha senda que serpentea hasta la casita. Son aproximadamente cuarenta. Algunos visten monteras indígenas, otros largos bayetones y están armados con escopetas de cacería los más [...] Los caballos finos y bien cuidados se dejan atados por el cabestro a los árboles vecinos, mas se diría que van a asistir a una cacería por los páramos [...] Al alzarse en armas, algunos de estos jóvenes ricos, han llevado a sus trabajadores [...] Para desafiar los batallones del gobierno no cuentan sino con buena voluntad».

En su lucha contra el gobierno de Aquileo Parra, Urdaneta esgrimió obras al estilo francés de "cabezas cargadas", esto es, con agrandamiento de las caras para lograr una mayor efectividad del despropósito (ver tomo 2, págs. 400 y ss.). Esta actividad artística y política lo obligó a alejarse del país, pero en esta ocasión su exilio, en París, favoreció el proyecto de una nueva actividad de periodismo pacifista, que se concretó en el *Papel Periódico Ilustrado*, inaugurado en Bogotá el 6 de agosto de 1881.

Epifanio Garay (1849-1903) y los retratistas académicos

Entre las décadas de 1860 y 1870 Epifanio Garay consagró parte de su vida al canto. Fue descubierto por una



La mujer del levita de los montes de Efraim.
Oleo de Epifanio Garay, fines del siglo XIX. 138 x 197 cm. Museo Nacional, Bogotá.

compañía de ópera italiana en Bogotá en 1866; desde entonces y hasta 1880, su actividad artística se repartió entre la pintura y la música. Perteneció a compañías ambulantes de zarzuela y estudió canto en Nueva York durante cuatro años. Hijo del artesano Narciso Garay, estudió pintura con José Manuel Groot. Esto explica su adhesión al costumbrismo en la obra temprana *Por las velas, el pan y el chocolate*. En ella demuestra su talento y capacidad de observador, al analizar el espíritu de la escena, los detalles de ambientación y construcción y la calidad de los diversos materiales que la componen. Además de esta obra, se sabe que realizó un paisaje de Monserrate y Guadalupe; sin embargo, pronto abandonó este tipo de obras para dedicarse al retrato, género que su padre había practicado.

Los retratistas que florecieron a mediados de siglo encontraron en la fotografía un verdadero rival. Pocos podían subsistir con este género, al iniciarse la década de 1870. El procedimiento de tarjetas de visita, que había cobrado auge en el país hacia 1860, originó una nueva industria radicada en el exterior, de casas manufactureras de retratos. Así relata este fenómeno Narciso Garay, el hijo del pintor: «Los deudos difuntos eran perpetuados en el lienzo gracias a los buenos oficios de la casa Vienot, de París, y a otras similares, las cuales mediante una retribución fija ampliaban cualquier fotografía que se les remitiera y enviaban a vuelta de correo, enmarcado en flamante marco dorado, un lienzo lavadito y sonrosado, suprema negación del arte y de la vida, que hacía las delicias de su clientela de ultramar».

La llegada al país de Felipe Santiago Gutiérrez revivió el arte del retrato y le dio de nuevo prestancia dentro de la sociedad. Garay fue un digno sucesor de Gutiérrez, aprendió de él las posturas académicas y fue uno de los primeros artistas colombianos que tuvo oportunidad de estudiar en París (1882), pensionado por el Estado. La Academia Julian y el Museo del Louvre nutrieron su talento; a su regreso, se vinculó a la docencia como profesor y director de la Escuela de Bellas Artes en Cartagena y Bogotá.

Los retratos de Garay, que se encuentran principalmente en Cartagena, Panamá y Bogotá, indican que aprendió el tratamiento de las calidades de sus maestros Bourguereau, Bonat, Boulanger y Constand. Era buen dibujante y esto le dio precisión en la factura; su prestigio lo llevó al Palacio Presidencial para pintar a los presidentes Rafael Núñez (ver tomo 2, pág. 421), Carlos Holguín y Manuel Antonio Sanclemente; este mismo prestigio lo involucró en la realización de retratos a partir de fotografías, hecho por el cual fue criticado en distintas oportunidades.

La importancia de Garay en el marco artístico colombiano fue resultado del idealismo que sólo podía brindar la escolaridad. Al lado de Garay surgieron retratistas como Pantaleón Mendoza, Francisco Antonio Cano (1865-1935) y Ricardo Moros Urbina, de orientación neoclásica, y otros que trabajaron retratos de apariencia curiosa y colores crudos; este último grupo fue conformado por artistas antioqueños descendientes de imagineros, como los Palomino-Cataño y Emiliano Villa.

Andrés de Santa María (1860-1945)

Uno de los contactos directos con las corrientes del arte europeo de la segunda mitad del siglo XIX, además de los nexos establecidos por los artistas extranjeros —que tenían que ver con el romanticismo y el academicismo— y de los de aquellos colombianos que viajaron buscando una formación artística, fue el caso de Andrés de Santa María, quien recibió una educación europea integral desde su primera infancia, transcurrida en la Francia del Segundo y Tercer Imperio. Siendo un joven, presenció en París las discusiones y rechazos al impresionismo, y aunque destinado por su familia a ser banquero, decidió cambiar el futuro promisorio que seguramente lo habría conducido al desarraigo total, por el camino del arte que, al contrario, le incitó a buscar los nexos con su patria lejana.

Ingresó a la Escuela de Bellas Artes de París, donde tuvo por profesores a Jacques Ferdinand Humbert y Henri Gervex, artistas poco sobresalientes; sin embargo, en esa misma escuela



Catalina Mendoza.
Oleo de Pantaleón Mendoza, 1880.
92 x 71 cm. Museo Nacional, Bogotá.

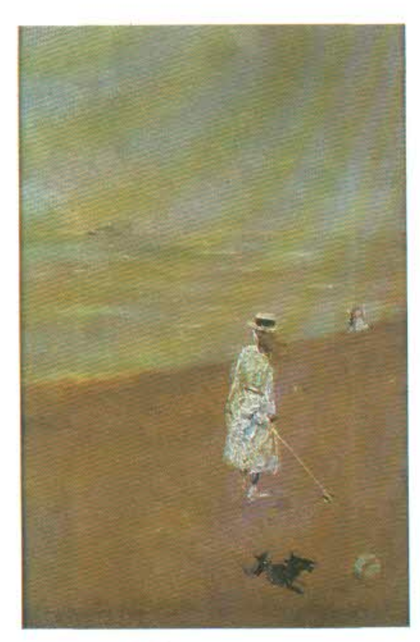


Andrés de Santa María.
Autorretrato al óleo, 61 x 46.3 cm.
Colección Gaiffier d'Hestroy, Bruselas.

eran profesores Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) y Eugène Carrière (1849-1906), quienes conformaban el grupo heterogéneo y revolucionario denominado simbolismo. Carrière proclamaba desde el café Voltaire que el ojo dependía del espíritu, contradiciendo las teorías físicas del impresionismo. Santa María fue afectado en la teoría y en la práctica por este grupo de artistas, y al iniciarse el siglo presentó gamas restringidas de Carrière y su arte, apareciendo, hasta el final de sus días, más vinculado con el modernismo —en el sentido del dominio del espíritu— que con la modernidad. Sus primeras obras se ciñeron en factura y tema al realismo francés de mediados de siglo, y en el sentido pictórico observaron una gran influencia de las obras del período realista de Edouard Manet (1832-1883).

Santa María inició su actividad artística al participar en el Salón de Artistas Franceses, institución tradicional por excelencia, con la obra *El lavadero del Sena*. En este salón oficial se presentaban con frecuencia pintores americanos que estudiaban en París, como el venezolano Arturo Michelena. En 1893, Santa María tomó una resolución que sorprende en un artista con capacidades económicas para trazarse un futuro promisorio en París: decide volver a Colombia, su lugar de origen. Su padre había alejado a la familia de un país envuelto en guerras civiles, y Santa María regresó en el preciso momento en que tenían lugar continuas y pequeñas guerras, que necesariamente iban a desembarcar en hechos bélicos impredecibles. No se pueden aseverar los motivos que lo trajeron al país, quizás la fuerza de la tradición, en una familia conservadora, o el afán finisecular de aventura y tierras exóticas que movieron a artistas como su contemporáneo Paul Gauguin (1848-1903). También pudo suponer, por comentarios de los artistas becados, o de la realización de proyectos como la construcción del Teatro Colón —al que en cierta forma estuvo vinculado—, que la situación cultural era estable.

Diversas corrientes artísticas marcaban la obra de Santa María al llegar al país; obras como *Las segadoras* revelaban un realismo a la manera de Jean François Millet (1814-1875); y otras como *La arenera* y *Jovencita en la playa* traducían tendencias nabis. Pocas eran las referencias impresionistas, a pesar de lo cual la crítica nacional le interpretó de este modo. Su llegada a Colombia significó alentadores impulsos para el arte nacional; Santa María se incorporó a la vida artística local como jurado en las exposiciones y como profesor de la cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá.



Jovencita en la playa.
Oleo de Andrés de Santa María, ca. 1893.
57 x 31 cm.
Colección Gaiffier d'Hestroy, Bruselas.

Grabado, caricatura y periodismo

A mediados de la década de 1870 el progreso de las técnicas de grabado dependió de la caricatura política, que surgió como un arma indispensable en la lucha de partidos en que se encontraba sumido el país.

Alberto Urdaneta trajo sistemas franceses de impresión y de diseño de caricatura; en su autorretrato, publicado en el primer número de *El Mochuelo* (1877), se representó con la pluma convertida en lanza, listo para la "guerra santa" en que participó



La arenera. Oleo de Andrés de Santa María, ca. 1893. 26.3 x 33.7 cm.
Colección Le Hardy de Beaulieu, Bruselas.



Mochuelos volando en la noche. Acuarela sobre cartón de Alberto Urdaneta. Propiedad particular.

contra los radicales. En las caricaturas, Urdaneta se manifestó como hábil litógrafo. Esta técnica se vio fortalecida en la respuesta del grupo liberal, que contrató al grabador alemán Carlos Dorheim, quien había realizado mosaicos patrióticos para ridiculizar la derrota conservadora desde el periódico *el Alcanfor* (ver tomo 2, pág. 412). La litografía sirvió también al artista español-venezolano Salvador Presas, quien vertió en dicha técnica los primeros ataques contra el gobierno de Rafael Núñez (1881). M. Ramos, de seguro el seudónimo de otro grabador, atacó en una notable litografía la traición que terminó con la lucha radical en 1885.

Santiago Páramo Ortiz, SJ. Oleo de Ricardo Acevedo Bernal, 1928. 97 x 22 cm. Museo Nacional, Bogotá.

El grabado en madera, técnica usual en los periódicos, se comenzó a usar en formatos mayores. Urdaneta trajo en su segundo viaje a Europa el sistema de xilografía de pie, con el cual se ilustraban libros. El grabador español Antonio Rodríguez enseñó su uso a una veintena de jóvenes estimulados, a través de concursos, por el *Papel Periódico Ilustrado*. La técnica de xilografía sirvió para hacer retratos, reproducir paisajes, vistas y cuadros costumbristas copiados de fotografías, acuarelas, óleos y otros grabados, pero ninguna de esas ilustraciones llegó a tener el carácter de grabado original de las caricaturas.

Lo que Urdaneta no llegó a imaginarse fue que su culto y pacifista periódico sirvió para adiestrar a aquellos grabadores que más adelante fustigaron al régimen de la Regeneración. Con Antonio Rodríguez estudiaron Alfredo Greñas (1859-1949), José Ariosto Prieto (orfebre de profesión), y Darío Gaitán, quienes ilustraron después los principales periódicos de caricatura.

La historia del grabado y la caricatura se entrelazaron al finalizar el siglo. Había tal dominio de la técnica y claridad sobre el concepto de caricatura, que este género se elevó y mantuvo en su edad de oro durante los últimos treinta años del siglo.

Alfredo Greñas recibió formación de grabador; no aspiraba, como muchos de sus colegas, a ser un artista reconocido, sólo pretendía usar sus conocimientos técnicos para ilustrar bien los periódicos en la lucha contra el gobierno regenerador. Esa conciencia lo acredita como el caricaturista más idóneo en la historia del género en el país. Luchó contra la Regeneración y contra la represión desde los numerosos periódicos de su propiedad, los cuales fundaba continuamente, a medida que eran clausurados por el gobierno. Sufrió prisiones y fue desterrado. En sus caricaturas para *El Zancudo* (1890), *El Loco* (1890), y *El Barbero* (1892), combinó elementos religiosos, costumbristas y alegóricos para llegar al pueblo (ver tomo 2, págs. 431 y ss.). El ejemplo de Urdaneta y Greñas traspasó las fronteras del siglo y el auge de la caricatura política se extendió hasta la tercera década del siglo XX.

El Parnaso o la perfección académica

El academicismo se vio reforzado a partir de 1889 con la cátedra de dibujo dictada por el jesuita Santiago Páramo (1841-1915), en el colegio de San Bartolomé —iniciada, seguramente, desde su llegada al país en 1883—, y en la Escuela de Bellas Artes entre 1889 y 1891. La vida tránsfuga de este pintor, causada por su condición de jesuita, lo llevó por Centroamérica durante las persecuciones y destierros de su comunidad. No se le



El arcángel San Rafael expulsa a los demonios. Acuarela, pastel y lápiz de Santiago Páramo, 43 x 27 cm. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



La muerte de San José. Oleo sobre lienzo de Santiago Páramo Ortiz, S.J., ca. 1899. 22.5 x 30 cm. Colección particular, Bogotá.

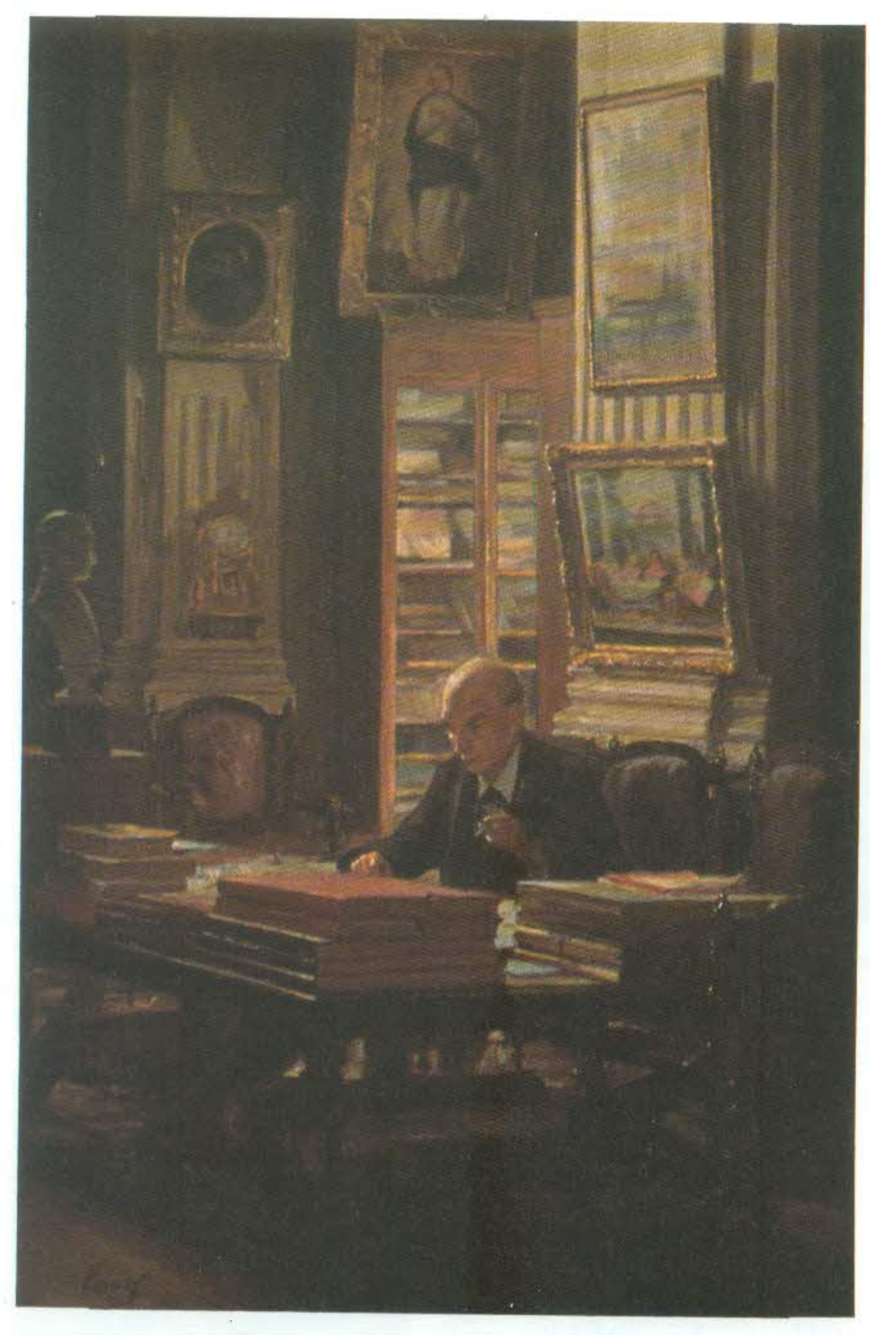
conoce otro maestro que el escenógrafo italiano Toglietti; sus fuentes de información consistieron en libros, revistas y algunos dibujos originales que poseía del artista neoclásico alemán Anton Raphael Mengs (1728-1779), a pesar de lo cual llegó a ser dibujante, escultor, arquitecto, ornamentador y escenógrafo.

Páramo enseñó la preeminencia del dibujo sobre la pintura, y la inspiración en modelos de la antigüedad. El género religioso, que había decaído durante el radicalismo, resurgió en pintura y escultura. Por el fervor con que realizó estos temas y los transmitió a sus alumnos, Páramo constituye el vínculo entre el arte de la Colonia y el fin del siglo XIX. Sus discípulos Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930), Jesús María Zamora (1875-1949) y Luis Felipe Uscátegui (1887-ca. 1942) muy pronto sobresalieron en el arte colombiano.

Francisco Antonio Cano (1865-1935), pintor y orfebre antioqueño nacido en Yarumal, se consagró a la pintura y escultura en 1885, después de haber ensayado diversos oficios, entre ellos el de platero, heredado de su padre. Por su entrenamiento en la ornamentación, conoció bien el dibujo y la acuarela. Retomó la tradición de imagineros de su región, al trabajar el género religioso. Autodidacta, sus pinturas de bodegones y retratos demuestran formación académica, aunque con ciertas liberalidades. Fundó un taller en Medellín entre 1885 y 1986, el cual antecedió a la Escuela de Bellas Artes de dicha ciudad, fundada sólo hasta comienzos del siglo XX. De sus clases surgieron Gabriel Montoya (1872-1925), y Marco Tobón Mejía (1876-1933).

A la ciudad de Pasto llegó en la década de 1880 el pintor ecuatoriano Rafael Troya Jaramillo (1845-1920), quien recibió formación académica con Luis Cadena y Rafael Salas. Tomó parte en la excursión geológica por el corredor interandino con los científicos alemanes Guillermo Reiss y Alfonso Stabel. Después de esta experiencia se dedicó al retrato en Popayán y Pasto. Su influencia académica se observa en el florecimiento de artistas pastusos como el pintor Manuel Salazar (activo entre 1888-1910), quien demostró una postura neoclásica, al realizar estudios de figura humana y de cabezas griegas entre 1890 y 1894.

Como se puede observar, el arte académico se afirmó fuertemente por las expectativas creadas en el país a lo largo del siglo. La fundación en Cartagena del Instituto Musical y de Bellas Artes (1889), llevada a cabo por el presidente regenerador Rafael Núñez y doña Concepción Jiménez de Araújo, permitió que Epifanio Garay, como primer director, difundiera los conocimientos que había adquirido en París. Este impulso influyó sobre los pintores, grabadores y fotógrafos locales, entre ellos Jeneroso (1846-ca. 1920) y Luis Felipe Jaspe (1851-1944), y Luis Delgado (activo entre 1880-1910). Como un claro ejemplo de esta etapa es considerada la obra apaisada *Vista panorámica de Cartagena* (1894) de



Eugenio Peña en su despacho de la Escuela de Bellas Artes en Bogotá. Oleo de Francisco A. Cano, 1929. 81 x 53 cm. Museo Nacional, Bogotá.

Jeneroso Jaspe, concepción ideal de la Ciudad Heroica.

En Bogotá, el pintor español Enrique Recio y Gil (1856-ca. 1920) y el escultor italiano Cesar Sighinolfi (1833-1902) reafirmaron con sus enseñanzas el sueño de la perfección clásica.

El academicismo estuvo de acuerdo con el momento histórico que vivió el país después del triunfo de la Regeneración. A quienes manejaban el poder se les reconocía como el Parnaso Colombiano. Los presidentes y vicepresidentes de la Regeneración comprendieron que los artistas debían salir a buscar el perfeccionamiento en las academias de París, Madrid y Roma. Pintores como Ricardo Moros Urbina, Salvador Moreno, Ricardo Borrero (1874-1931), y Francisco Antonio Cano, estudiaron en Europa cerca de tres años a lo largo de la década de 1890, y regresaron alborozados con las copias que habían realizado en el Louvre de pintores venecianos, flamencos y españoles. El contacto con otras academias americanas fue escaso, a excepción de la de San Carlos, en México, visitada por algunos artistas. Ricardo Acevedo Bernal fue quizás el único pintor que por esa época estudió en Estados Unidos.

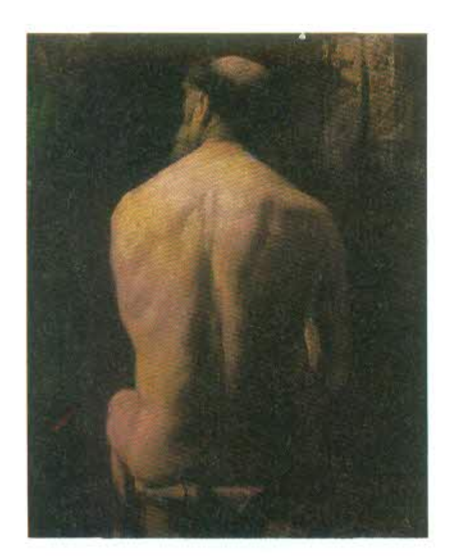
La clase pudiente que viajaba —exceptuando a Rufino José y Angel Cuervo y a José María Samper y su esposa Soledad Acosta de Samper, quienes adquirieron buenas obras que hoy reposan en el Museo Nacional—, adquirió en general copias finas de la *Madonna de la silla* de Rafael.

El paisaje, una salida estilística de fin de siglo

En 1888 el escritor Rafael Pombo (1833-1912), miembro auxiliar de la Escuela de Bellas Artes, advertía en relación con el funcionamiento de este centro educativo: «Falta así mismo una clase de paisaje, la poesía bucólica del pincel, ramo comparativamente moderno, e indicado como la especialidad del pintor americano sin temor a competencia en el mercado europeo».

El poeta Pombo, gran aficionado al arte, tenía razón al considerar este género como americano, puesto que durante su permanencia en Estados Unidos había presenciado la consagración de la Escuela del Río Hudson, la cual difundió el escenario nativo en vistas dramáticas de gran formato. Esta fue, seguramente, la primera vez que profesores y artistas escucharon acerca de la posible existencia de un arte americano.

La llegada del diplomático español Luis de Llanos, y el retorno de Andrés de Santa María al país, fueron aprovechados por las directivas de la Escuela de Bellas Artes, quienes los nombraron profesores de paisaje en 1894. Llanos murió en el mes de octubre, pocos meses después de vincularse a la cátedra, pero la presencia de Santa María fue definitiva en el arte colombiano. Sus enseñanzas debieron afectar inclusive al propio pintor Llanos, en cuyas obras se aprecia un cambio de estilo en los paisajes qe dejó de la Sabana de Bogotá, como en *La puerta de Santa Ana* (1894), en la que pintó minuciosamente, con una pincelada corta y una paleta clara, la vista desde la tradicional hacienda; lo mismo sucede en otras obras suyas,



Espalda (Estudio académico)
Oleo de Salvador Moreno, París, 1897.
91 x 72 cm. Museo Nacional, Bogotá.

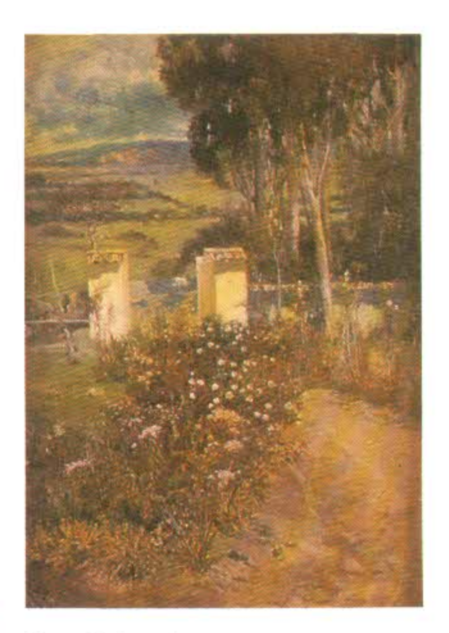
pintadas el mismo año, en las cuales la pincelada es alargada y los colores oscuros y fuertemente contrastados.

Llanos, cuya influencia se ha sobrevalorado, dictó clases particulares a artistas como Margarita Holguín y Caro (1875-1959). Tan apreciado fue que su autobiografía, publicada en Bogotá en 1893, se reeditó un año después de su muerte. Su mirada a la Sabana de Bogotá debió orientar a los artistas respecto a la poesía del modelo cercano, particularmente rural, tal como lo recalca en sus memorias.

Por otra parte, las enseñanzas de Santa María debieron causar revuelo, teniendo en cuenta que los artistas habían logrado por primera vez el anhelado credo idealista de perfeccionar la naturaleza, y Santa María, aunque no era impresionista, traía en su espíritu el morbó destructor que había causado en Europa el eclipse del clasicismo. Pero es bien posible que los pintores se hayan sentido más a gusto con el paisaje velazqueño con ingredientes romanos de Luis de Llanos, que con las búsquedas estilísticas de Santa María, quien intercalaba conceptos realistas, simbolistas y nabis.

Los artistas acogieron el paisaje porque les evitaba plantearse los problemas de tipo académico que imponía el retrato. Intelectuales y pintores entendieron inicialmente este género más como una situación nueva y moderna del arte, que como una postura nacionalista. En los dos últimos años del siglo se habló abiertamente de paisaje; *Colombia Ilustrada* (1898) lo mencionó —al parecer por primera vez en el país— como credo estético, citando la famosa frase del escritor suizo Enrique Federico Amiel (1821-1881): «El paisaje es un estado de ánimo» (1854). El texto de *Colombia Ilustrada* dice: «El arte del paisaje es la más bella manifestación del progreso artístico moderno. Es verdad que los artistas de otras edades pintaron paisajes, pero siempre lo hicieron en calidad de accesorio del cuadro [...] tuvieron siempre la pretensión de embellecer la naturaleza [...] José [*sic*] María Zamora no ha tenido educación académica seria. Lo vimos llegar de paso a la Escuela de Bellas Artes y luego abandonarla, atraído quizás por el pleno sol y los horizontes sin límites que se desarrollan allá no lejos de Miraflores, su pueblo natal, más bien que por el taller estrecho en donde el modelo es colocado en convencional postura académica e iluminado por mezquina luz».

Este comentario sobre el paisajista de Boyacá denota el enfrentamiento que existía entre la pintura de paisaje, que se consideraba arte moderno, y el género académico. Ese enfrentamiento se hizo patente en el último salón del siglo (1899), cuando el fallo del jurado calificó al paisaje como «la nota más original de la exposición», aunque el retrato, por razones pecuniarias, continuara siendo el más abundante. Las obras de gran aliento fueron escasas, y la escultura, gran ausente del siglo XIX en Colombia, sólo presentó progresos técnicos.

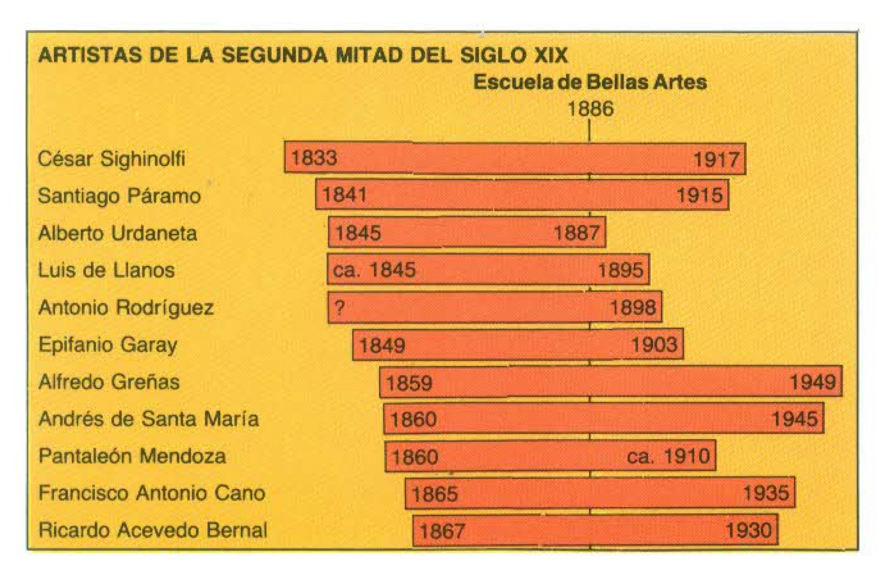


Puerta de Santa Ana.
Oleo sobre cartón de Luis de Llanos, 1894.
43.5 x 30 cm. Museo Nacional, Bogotá.

Los reflejos de la situación política, en un país *ad portas* de la guerra civil, se tradujeron dentro del arte en enfrentamientos críticos, con motivo de la exposición del 20 de julio de 1899.



Atardecer en la Sabana. Oleo sobre cartón de Eugenio Peña. 31 x 54 cm. Museo Nacional, Bogotá.



El término «decadencias» se aplicó a la obra de Epifanio Garay, quien representaba el sueño de corrección académica; se lo acusó además de hacer uso de la fotografía para pintar un desnudo de la escena bíblica *La mujer del levita de los montes de Efraím*. Lo curioso es que no se lo enfrentó con los artistas paisajistas, quienes aunque no eran modernos como se creía, al menos planteaban el *plenairismo* (pintura al aire libre); sino con la obra de Ricardo Acevedo Bernal, en muchos aspectos semejantes a Garay, y quien exhibió un lienzo también de tema bíblico, pero basado en el Nuevo Testamento. El academicismo de Acevedo resultó ser también un "nuevo testamento", debido al uso de colores y luces aprendidos no en París, sino en los Estados Unidos.

En el fondo se estaba identificando a los artistas con los políticos en pugna: a Garay con el partido de gobierno y a Acevedo con el liberal. La polémica y la exposición se cerraron debido al estallido de la guerra de los Mil Días; los planteles de educación de arte fueron convertidos en cuarteles. No es posible afirmar si ganó o perdió la academia, pero lo cierto es que los artistas jóvenes optaron por un género, el del paisaje, porque confundieron la revolución con la tradición.

Bibliografía

ARBOLEDA, GUSTAVO. *Historia comtemporánea de Colombia*, 2 ed., 12 Vols. Bogotá, Banco Central Hipotecario, 1990.

BARNEY CABRERA, EUGENIO. *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1970.

CABALLERO B., JOSÉ MANUEL. "Felipe Santiago Gutiérrez". *Gaceta de Turismo* (Toluca, noviembre 1974).

CALZADILLA, JUAN. *Pintura venezolana de los siglos XIX y XX*. Caracas, Inversiones M. Barquín, 1975.

CANO, FRANCISCO ANTONIO. *Notas artísticas*. Compilación y prólogo, Miguel Escobar Calle. Medellín, Extensión Departamental, 1987.

DEAS, MALCOLM; EFRAÍN SÁNCHEZ y AIDA MARTÍNEZ. *Tipos y costumbres de la Nueva Granada. Colección pinturas y diario de Joseph Brown*. Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1989.

ESPINOSA; JOSÉ MARÍA. *Memorias de un abanderado*. Bogotá, El Tradicionista, 1876.

Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1954.

GARAY, NARCISO. *Epifanio Garay. Su obra en Panamá y en Colombia*. Catálogo. Panamá, Universidad Interamericana de Panamá, 1943.

GESUALDO, VICENTE. *Enciclopedia de Arte en América*. Buenos Aires, Bibliografía Omeba, 1968.

GIRALDO JARAMILLO, GABRIEL. *Pinacotecas bogotanas*. Bogotá, Editorial Santa Fe, 1956.

GIRALDO JARAMILLO, GABRIEL. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1980.

GROOT, JOSÉ MANUEL. *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*. Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, 1956.

HUMBOLDT, ALEJANDRO DE. *Alexander von Humboldt en Colombia. Extractos de sus diarios*. Bogotá, Flota Mercante Grancolombiana, 1982.

LÓPEZ DE MESA, LUIS; RAIMUNDO RIVAS y otros. *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá, Academia Nacional de Bellas Artes, 1934.

LÓPEZ DE MESA, LUIS. *De cómo se ha formado la nacionalidad colombiana*. Medellín, Bedout, 1970.

LLANOS, LUIS DE. *Cosas de mi tierra*. Bogotá, Biblioteca Popular, 1898.

MANRIQUE, PEDRO CARLOS. *Revista Ilustrada*. (Bogotá, 1898-1899).

MEDINA, ÁLVARO. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

MORENO DE ANGEL, PILAR. *Alberto Urdaneta*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

ORTEGA RICAURTE, CARMEN. *Dibujantes y grabadores del Papel Periódico Ilustrado*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1973.

ORTEGA RICAURTE, CARMEN. *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá, Plaza y Janés, 1979.

POMBO, RAFAEL. "Exposición de Bellas Artes". *La América*. (Bogotá, agosto 7 de 1874).

RIDDER, ANDRÉ DE. *Andrés de Santa María*. Bruselas, Editorial de la Bascule, 1937.

RUBIANO CABALLERO, GERMÁN. "Pintura y escultura a mediados del XIX y primeras décadas del XX" y "Paisajistas y costumbristas". En: *Historia del arte colombiano*. Bogotá, Editorial Salvat, 1976.

RUEDA VARGAS, TOMÁS. *A través de las vidrieras*. Bogotá, Editorial Kelly, 1951.

SÁNCHEZ, EFRAÍN. *Ramón Torres Méndez, pintor de la Nueva Granada. 1809-1885*. Bogotá, Ediciones Banco Cafetero, 1987.

SERRANO, EDUARDO. *Andrés de Santa María*. Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1988.

SCHUMACHER, HERNANN A. *Codazzi, un forjador de la cultura*. Bogotá, Ecopetrol, 1988.

URDANETA, ALBERTO. *Escuela de Bellas Artes. Primera exposición*. Bogotá, Editorial Zalamea, 1886.

VARGAS, JOSÉ MARÍA. *El arte ecuatoriano en el siglo XIX*. Quito, Centro de Investigación y Cultura del Banco Central, 1984.

Las artes plásticas en el siglo XX: los ojos se despiertan

Ana María Escallón



Lavanderas del Sena. Oleo sobre tela de Andrés de Santa María, París, 1887. 193 x 295 cm. Museo Nacional, Bogotá.

COMIENZOS DEL SIGLO XX

Para acercarnos a la situación del arte colombiano a comienzos del siglo XX, podemos hablar, en primer lugar, de la presencia fundamental de Andrés de Santa María, como una conciencia plástica acorde con su tiempo, que marcó los inicios de la época contemporánea del arte en Colombia.

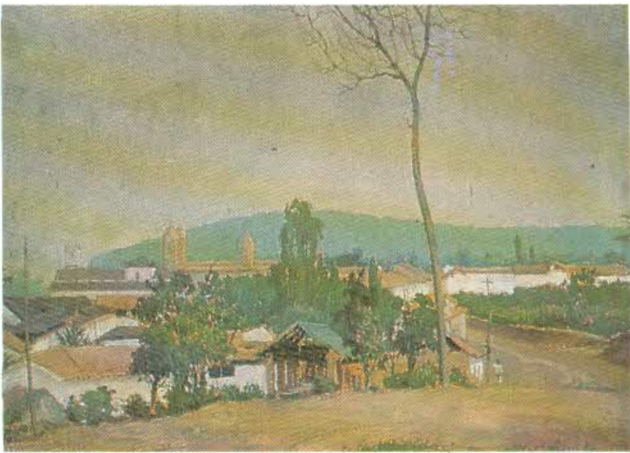
Aunque Andrés de Santa María (1860-1945) no tuvo el eco esperado, la suya es una sólida figura del arte colombiano. Santa María fue artista, académico y promotor de unas ideas que, aunque aisladas, quedaron plasmadas en su obra. Empezó por reinterpretar a los impresionistas que veía en Europa, en trabajos como *Las lavanderas del Sena* (1887), cuadro que mostró en el Salón de Artistas Franceses. Después siguió armando una propuesta plástica densa, cargada de materia, oscura, más expresionista, cercana a la obra del belga James Ensor. Su corta permanencia en el país, sólo 18 años, no le permitió entrar en el mundo nostálgico de las tendencias que se imponían en este medio atrasado, aislado y provinciano.

Santa María llegó al país en 1893, después de haber estudiado en la Escuela de Bellas Artes de París y haber expuesto en los salones franceses, a reivindicar sus arraigadas costumbres y a entender las tradiciones que le habían transmitido sus padres. Se involucró rápidamente con el medio artístico a través de la enseñanza. En 1894 fue profesor de paisaje en la recién fundada Escuela de Bellas Artes de Bogotá, y en 1904, siendo director, fundó la Escuela Profesional de Artes Decorativas e Industriales, donde, con permiso del presidente Rafael Reyes, introdujo por primera vez el estudio del desnudo. El aislamiento de su obra del contexto plástico, hace suponer que Santa María fue un artista distante, pero muy por el contrario, él se comprometió con sus circunstancias. Sin embargo, en la historia de la primera parte del siglo, siempre aparecerá como un personaje que creó su mundo solitario, aparte de lo que podríamos llamar el "estilo nacional", acomodado en un "buen gusto" muy conservador, apacible, clásico, académico y realista. Esta tendencia, además, continuó siendo, con sus propios alumnos, una actitud invariable durante todo el transcurso de los años veinte y treinta.

Mientras tanto, en Colombia se seguía insistiendo en el retrato del siglo XIX, en el paisaje y en el costumbrismo. Esta actitud es la consecuencia de un «medio donde los artistas, críticos y divulgadores del arte eran asi-



Las segadoras. Oleo de Andrés de Santa María. 1895. 80 x 106 cm. Museo de Arte Moderno, Bogotá.



Vista de El Socorro. Oleo de Domingo Moreno Otero. Colección particular.

duos lectores de Teófilo Gautier y seguidores de M. Boulanger, un oscuro profesor de la Escuela de Bellas Artes de París, que acataba el frágil credo causalista y determinista de Hipólito Taine», anota Eduardo Serrano. Por ejemplo, se hablaba de cuadros de Edouard Manet "de oídas" y en su lejanía se los juzgaba como equívocos e ineptos borrones de color.

En algunos planteamientos del paisaje se intuía un lejano y tímido acercamiento al impresionismo. En general, todas las tendencias estaban marcadas por el influjo finisecular europeo, muy cercano al realismo. Los temas que se interpretaban estaban unidos a una idea nacionalista, pero ésta se realizaba bajo cánones tardíos, que poco tenían que ver con la idea de compromiso. El paisaje describía la geografía nacional del centro del país. Bogotá era el eje de una corriente en la que primaba más la necesidad de repetir el horizonte, que la de plantearse una inquietud que abriría las puertas a la razón moderna. Pesaba también el inofensivo costumbrismo que venía de la Comisión Corográfica, e influía el realismo academicista impuesto por la conducta social dominante. Los temas se acogían a una tendencia sobria y contenida, que no interpretaba la violencia de la guerra civil, ni el daño que sufría Colombia con la pérdida de Panamá; en cambio, cada artista se encontraba en la búsqueda de la apacible sensación de lo pastoril, insistiendo en la ilustración de un país rural que negó por completo los acontecimientos. Podemos afirmar que esa actitud pasiva del paisaje de la Sabana, que además omite por completo la realidad del trópico, fue más una consecuencia tardía de la Expedición Botánica, donde se creyó en la amalgama del arte y la ciencia como método para llegar a la representación de la naturaleza. Así, en el campo de las artes se mantenía una cerrada insistencia en las tradiciones. Sin embargo, Andrés de Santa María fue un aire fresco en medio de ese encierro, de esa clausura marcada por las luchas políticas entre conservadores y liberales.

El núcleo de la sociedad era la religión católica. La Iglesia era, tanto en el sentido material como en el psicológico, refugio, inspiración y pauta de la conciencia colectiva. La familia era el otro eje. La vida pública y las pasiones se tejían por debajo de la mesa, entre una red de amistades y enemistades que llenaban todo el ambiente. Era, pues, una vida de aparente solemnidad, pero cargada de intrigas y violencia. Por eso, los temas que esta sociedad acogía y que los artistas querían pintar, se acomodaban a las circunstancias. El paisaje, los bodegones, el costumbrismo, los retratos son temas inofensivos, que no contradicen la moral católica por su relato naturalista. En la elección de ciertos temas y tendencias se omiten las vacilaciones del ambiente. Importaba más la sobriedad en la interpretación de una familia, la distancia de un paisaje que omitía al hombre, o el relato de una naturaleza muerta, que la interpretación de una situación compleja. Era mejor el ensimismamiento, que el entendimiento de las tendencias mundiales, en un momento en que ya el cubismo entraba a desmembrar la realidad, y el futurismo y el constructivismo se desarrollaban plenamente.

Ya no existía la monarquía en Rusia; México había vivido la revolución agraria, y en 1922 se realizó en Brasil la Semana de Arte Moderno, que prendió las luces de alerta en el rumbo de los artistas de América Latina hacia la modernidad. Pero Colombia siguió encerrada en su propio limbo. En medio de esta situación, aparece lo que Eduardo Serrano ha denominado la Escuela de la Sabana, que cubre el período entre 1894 y 1934. Sus integrantes son: Ricardo Borrero Alvarez (1874-1931), Roberto Páramo (1859- 1939), Jesús María Zamora (1875-1949), Eugenio Peña (1860-1944), Luis Núñez Borda (1872-1970), Ricardo Moros Urbina (1865-

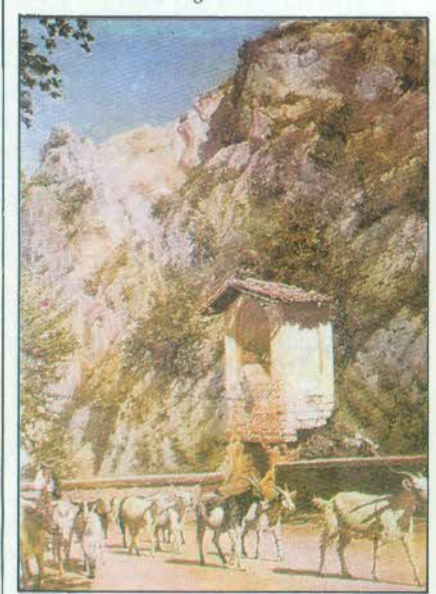
Un salón santafereño. Oleo de Roberto Páramo. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

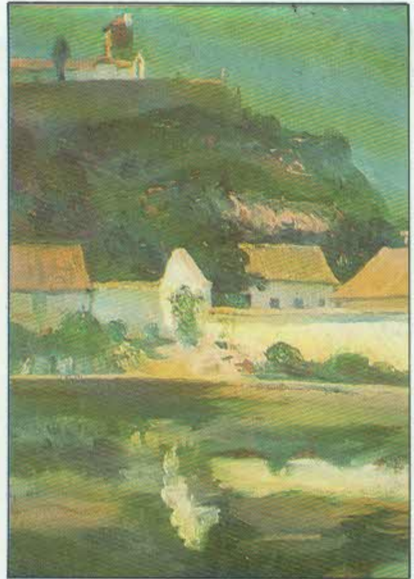

Apunte de la Sabana. Oleo sobre cartón de Roberto Páramo, ca. 1900. 9.2 x 13.7 cm. Museo de Arte Moderno, Bogotá.

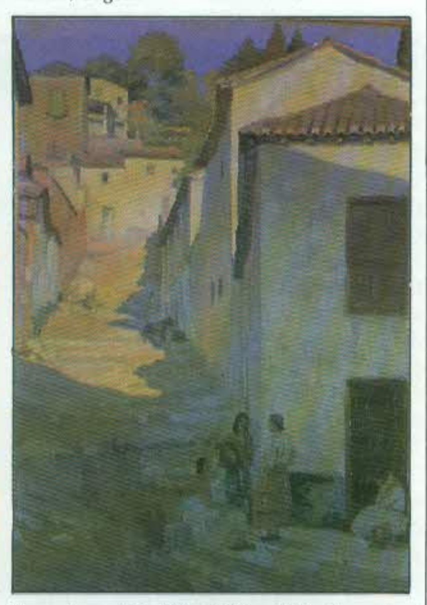

Ribera del río Magdalena. Oleo sobre cartón de Luis Núñez Borda, ca. 1920. 34 x 49 cm. Museo de Arte Moderno, Bogotá.


El Boquerón. Oleo sobre cartón de Eugenio Peña. 31 x 40 cm. Museo Nacional, Bogotá.


A la orilla del Cauca. Oleo sobre madera de Coriolano Leudo, ca. 1920. 30 x 41 cm. Colección particular, Bogotá.


La vuelta del prado. Oleo de Ricardo Moros Urbina, 1894. 61 x 39 cm. Museo Nacional.


Antiguo acueducto e iglesia de Egipto, en Bogotá. Oleo sobre madera de Fídolo Alfonso González, 29 x 23 cm. Colección particular, Bogotá.


Granada en otoño. Oleo de Miguel Díaz Vargas, 1927. Museo Nacional, Bogotá.



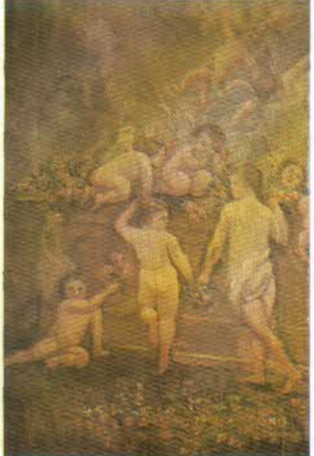
Paisaje. Oleo sobre cartón de Jesús María Zamora, ca. 1915. 25.8 x 35 cm. Museo de Arte Moderno, Bogotá.



Bodegón con rosas. Oleo de Francisco Antonio Cano, 1912. 40 x 61 cm. Museo de Arte Moderno, Bogotá.



Autorretrato con su hijo Juan. Oleo de Roberto Pizano, 1926. 93 x 73.5 cm. Colección Pizano de Brigard, Bogotá.



Coronación de la Virgen (detalle). Oleo de Margarita Holguín y Caro, ca. 1920. Iglesia de Santa María de los Angeles, Bogotá.



Cabeza de mujer. Relieve en bronce de Marco Tobón Mejía, 1914. 9 x 6 cm. Museo Nacional, Bogotá.



Bachué. Bronce de Rómulo Rozo, 1925. Altura: 43 cm. Colección particular.

1942), Miguel Díaz Vargas (1886-1956), Ricardo Gómez Campuzano (1893-1973), Fídolo Alfonso González Camargo (1883-1941) y Coriolano Leudo (1866-1957). Estos dos últimos fueron los más abiertos, los que tuvieron un presentimiento, aunque tardío, de algunos nuevos proyectos para interpretar la realidad: González Camargo, en el tratamiento más abstracto del color, y Leudo, con el simbolismo de fin de siglo en la cabeza.

Dentro de los contemporáneos de este grupo se destacan las interpretaciones costumbristas regionales, que permiten descubrir el arraigo y la preocupación de sus pintores. Así encontramos al bogotano Roberto Pizano (1896-1930) y a Francisco Antonio Cano (1865-1935), antioqueño, que pintó desde su mundo con una preocupación por el planteamiento francés de la luz. Estos fueron dos académicos por excelencia, dos hombres que interpretaron la realidad desde su propia circunstancia social, con sus prejuicios y sus ventajas. Pizano fundó en 1920 el Círculo de Bellas Artes, con el que se propuso estimular la actividad artística en todos los campos, crear un museo y estudiar y catalogar a los pintores del pasado. Gracias a él, tenemos un estudio cuidadoso de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Por otra parte, este círculo permite sospechar la poca actividad cultural que se desarrollaba en el país por ese entonces y el escaso estímulo que recibían las artes plásticas. Roberto Pizano retrató su vida, su familia, sus amigos y situaciones. Fue un relator de sus circunstancias, con la dedicación y la idealización propias del arte español, como puede verse en *Autorretrato con mi hijo Juan*, de 1927. En su obra se encuentra el registro visual de una condición social determinada.

La única mujer que se menciona por este tiempo es Margarita Holguín y Caro, quien también es el reflejo de una estructura social rígida, pues asumió en pleno siglo XX una actitud colonial. Casi la mitad de su obra quedó en la iglesia de Santa María de los Angeles, en Bogotá.

En esta época también encontramos, en el campo de la escultura y el relieve, a otro solitario: Marco Tobón Mejía (1876-1933), antioqueño nacido en Santa Rosa de Osos, que promueve un eclecticismo muy particular, en una disciplina muy poco desarrollada en el país. Tobón Mejía tra-



Gaitán ante las multitudes. Acuarela de Pedro Nel Gómez, 1945. 35 x 40 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Boquerón de San Cristóbal. Acuarela de Gonzalo Ariza, 1970. 40 x 50 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

bajó el mármol y el bronce y realizó desde esculturas conmemorativas, como la de Francisco Javier Cisneros, ubicada en la plaza del mismo nombre en Medellín, hasta medallas, relieves y monumentos funerarios. El espíritu de su obra deja el rastro de una afirmación de lo neoclásico, por un lado, y la preferencia del mundo ornamental, de un *art nouveau* simbólico, por otro. Al final, nos queda la sensación de que fue un creador alerta a las inquietudes del momento.

El despertar de la crisis de identidad

En la transición hacia los años treinta y cuarenta, el centro de la producción artística colombiana estará en Antioquia. La preocupación por el compromiso del arte con la sociedad, aparece como consecuencia del muralismo mexicano, que encuentra una repercusión especial en los artistas antioqueños.

Bajo la presión de la crisis económica del año 29, Pedro Nel Gómez, uno de los artistas que se destaca en esta época, describe la situación colombiana: «Yo era el sexto de los hijos de una familia arruinada por nuestras contiendas civiles. Mi padre era liberal radical y socialista de corazón y, como consecuencia de la guerra de los Mil Días, sus negocios y finanzas se vinieron literalmente a pique. En El Infierno y El Candelo dirigió hasta 500 barequeros. Cuando tuvimos que salir de nuestros lares nos instalamos en Medellín, donde vino a estudiar leyes y a vincularse a la política [...] De este luchador infatigable aprendí la vocación por la defensa de nuestro pueblo y de los fueros de la nacionalidad [...] La sociedad colombiana empezaba a agitarse al impulso de una serie compleja de conflictos hasta entonces latentes, pero que fueron, uno a uno, aflorando para desencadenar una crisis generalizada de grandes proporciones. Era la modernización incipiente que daba sus primeros coletazos sobre el edificio de nuestro orden antiguo. Pobreza, polarización, migraciones campesinas e interurbanas, urbanización, desempleo, violencia, huelgas, lucha por la tierra, asomos amargos de renovación cultural y cambio



Parada militar. Acuarela de Débora Arango. 31 x 23 cm. Biblioteca Luis Angel Arango.

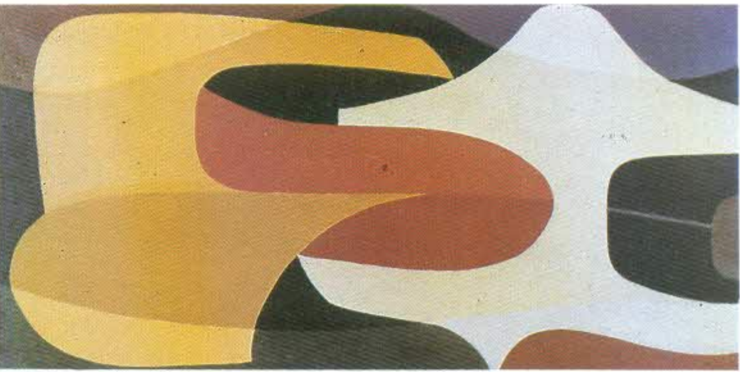
de valores. Todo ello sobre el fondo de la depresión económica mundial y una serie de importantes fenómenos ideológicos y políticos de carácter internacional, pero también al calor de una fe en el país».

La preocupación social se despertaba en el mundo, y en Latinoamérica aparecía una insistencia y una preocupación por la interpretación de lo propio, la reivindicación de la raza, la rebelión del arte de museo para cambiarlo por las paredes de los espacios públicos. En ese momento aparece el grupo Bachué, del que hacen parte Luis Alberto Acuña (1904), Rómulo Rozo (1899-1964) quien le dio nombre al grupo con su escultura *La diosa Bachué*; Ramón Barba (1894-1964), Carlos Correa (1912-1985), Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), Pedro Nel Gómez (1899-1984), Alipio Jaramillo (1913) y la más importante artista de esta tendencia y esta época: Débora Arango (1910). Los cinco últimos son antioqueños, lo que demuestra cómo en Antioquia se gestaba todo un movimiento cultural que iba de la mano con el proceso de industrialización de la ciudad. Por eso no es extraño que años más tarde aparezca en Medellín un pintor como Fernando Botero.

El muralismo colombiano tuvo los mismos principios que su movimiento gestor; casi todos los muralistas viajaron a México y conocieron de cerca a Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Muchos de sus trabajos guardan una semejanza específica, no sólo en el campo ideológico, sino en el nivel de la figuración exaltada y simbólica, en



Bodegón con flores. Oleo y collage sobre tela de Beatriz Daza, 1963. 120 x 150 cm. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

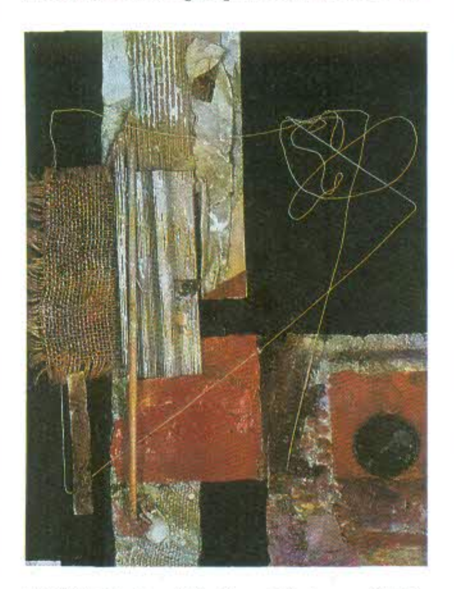


Aurora. Oleo de Marco Ospina, 1950. 75.5 x 150 cm. Museo de Arte Moderno, Bogotá.

la complejidad de la composición de los murales, en la necesidad de retomar los temas históricos para volver a contar la historia y en la inevitable búsqueda de la identidad a través de la reivindicación de la raza indígena. El redescubrimiento fervoroso de las raíces americanas estuvo cargado de la misma retórica, y en esa necesidad por encontrar lo propio, todo quedó homogeneizado dentro de esta corriente.

Ahora el compromiso político estaba por encima de lo que el arte tenía que decir. El rechazo de lo foráneo, que era el fundamento del muralismo, quedó tan impregnado con aquellos principios inflexibles, que acabó produciendo copias rígidas. En cuanto a Pedro Nel Gómez, su obra de caballete y sus acuarelas presentan un verdadero aporte plástico; éstos son trabajos mucho más importantes que sus murales, los cuales aparecen como simples sucedáneos de la obra de Diego Rivera, por ejemplo, el mural de *La República*, que pintó en el Concejo Municipal de Medellín en 1937. Luis Alberto Acuña pretendió encontrar su propia alternativa tratando de incursionar en el puntillismo, de modo que éste fuera el elemento constructor de las formas, pero en realidad no logró nada diferente de la exaltación de una historia indígena tardía y mal pintada. Ignacio Gómez Jaramillo fue un pintor atento a todos los movimientos que se estaban dando en Europa, no obstante comenzó con una obra novedosa —muy cercana a Paul Cézanne—, pero no se atrevió a dar el salto, sino que, en el transcurso de su vida, retrocedió hacia un estadio más realista. Quien sí logró entrar realmente en la más profunda modernidad, sin haber pintado un mural, pero con las ideas de su maestro Pedro Nel Gómez, fue Débora Arango. Ella no tuvo ninguna acogida comercial y su obra siempre recibió críticas moralistas, pero mantuvo y mantiene su labor productiva con el convencimiento de su arte.

Débora Arango demuestra un mayor compromiso sin tenerlo, estuvo atenta a los acontecimientos nacionales del momento, y pintó el cuerpo desnudo de la mujer, viéndola en diversas actitudes sociológicas ligadas a la condición de la pobreza. Ella es realmente la pintora que representa su época bajo cualquier circunstancia, y es la única que sirve de puente hacia ese repentino despertar del arte moderno, que ocurre al final de la década del cincuenta. Débora Arango es una expresionista con características propias. Su idea del color la ayuda a formular contrastes, y con su aguda visión realiza lo que puede llamarse "figuración crítica", una figuración deformada, que registra desde los estadios de la emoción hasta los reductos de la condición humana.



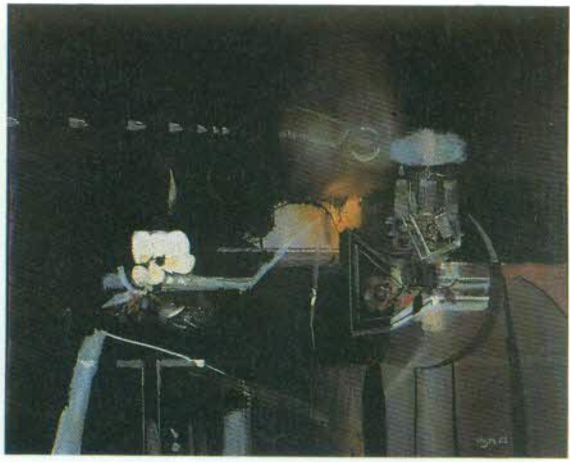
Sin título. Collage de Guillermo Wiedemann, 1963. 85 x 66 cm. Museo de Arte Moderno, Bogotá.

Dos paisajistas mantuvieron la línea tradicional. Cada uno de ellos interpretó visiones propias, lugares que llevaba adentro, en un intento por buscar la identidad, por ser biógrafos de lo que los ojos les imponían como propio. Ellos siguen los pasos de principios de siglo para reafirmarse. Se trata de Gonzalo Ariza (1912) y Hernando Lemaitre (1924-1970), quien se ocupó de la acuarela, principalmente por su ciudad natal, Cartagena de Indias. Ariza es biógrafo de la naturaleza, Lemaitre es el hombre que deja un retrato histórico de sus cálidas sensaciones urbanas. Sobre él, Alejandro Obregón escribió: «La estética, llena de armonía, de Hernando Lemaitre, es amable, sin que esto le impida pintar a veces cielos llenos de catástrofe para sumergirse en la luminosidad de lo profundo. Otras veces abarca la claridad de lo cotidiano, contando plena y agudamente la realidad de las goletas, calles, playas, garitas y todo lo que ama en su ciudad —Cartagena—». Para Gonzalo Ariza los paisajes son los de la soledad del páramo; interpreta el clima frío de la Sabana de Bogotá, y también la zona cafetera de Cundinamarca, donde circula un aire más lento, tibio, exuberante, y la vegetación tiene un especial brillo entre la bruma, allí donde se pierde el control y comienza el desborde del trópico extravagante.

En contrapunto, dos artistas más modernos se abren su propio camino: Marco Ospina (1912-1983), con su preocupación cubista y después casi abstracta por el paisaje, y Erwin Kraus (1911), con su visión expresionista. Sobre Kraus, Germán Rubiano



Violencia. Oleo sobre lienzo de Alejandro Obregón, 1962. 170 x 200 cm. Colección Hernando Santos Castillo, Bogotá.



Homenaje a Jorge Gaitán Durán. Oleo de Alejandro Obregón, 1962. 154.5 x 187 cm. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

anota: «El artista ha tenido un proceso creativo de gran homogeneidad, en el que resultan evidentes varias constantes: el colorido osado, a veces francamente exaltado y que en la mayoría de los casos nada tiene que ver con los colores naturales —montañas azules o violetas, cielos amarillos, ríos rosados—, aunque no deja de tener en cuenta los climas fríos o cálidos; la abreviación de las formas representadas y la búsqueda de apoyos gráficos, a manera de nervaduras, y los formatos relativamente pequeños».

LA ABSTRACCIÓN EN SENSACIONES

En medio de este ambiente "cerrado", dos extranjeros llegaron a instalarse en Colombia, para traer un aire diferente. Ellos fueron: Guillermo Wiedemann (1905-1969), quien llegó a Colombia en 1939, y Leopoldo Richter (1896-1984). Estos dos viajeros llegaron con la sensibilidad abierta y se compenetraron con la raza negra del Pacífico. Cada uno, primero de una manera figurativa y después desde su propio camino, interpretó lo que veía.

La presencia de Wiedemann en la pintura colombiana es muy importante. Al respecto, Marta Traba dice: «Representa un factor de estabilidad y, específicamente, de seriedad en el oficio, en medio de generales improvisaciones que caracterizan la actividad artística latinoamericana». Wiedemann era un investigador minucioso, que proyectaba la conciencia y la alegría de su labor artística, y que tuvo siempre una autocrítica lúcida. El alemán llegó a la abstracción en los sesentas, cuando —escribe Marta Traba— «en Colombia no está de

ALEJANDRO OBREGÓN

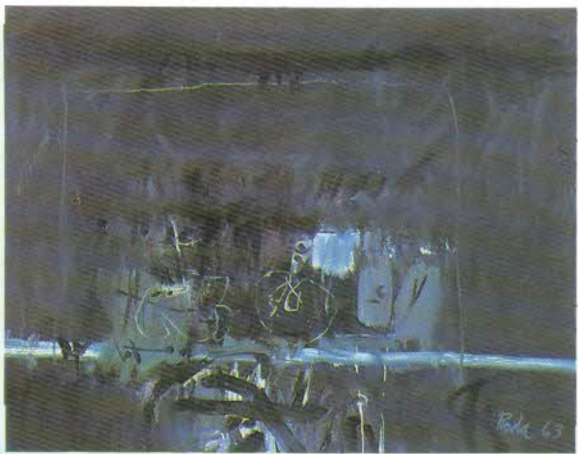
«[...] Dentro de la pintura colombiana, Obregón es el pintor menos fácil de acusar de influencias, de estrategias o de disciplinas preconcebidas. El placer personal que lo domina pintando irradia, inunda y fortalece sus cuadros [...] Obregón, además, ha creado un pródigo y exuberante mundo de símbolos, de cosas compuestas, de formas imaginarias. Esos símbolos llenos de gracia, de invención y de fantasía, no tienen más sentido que el placer estético: Obregón los toma, los modifica y los deja, e incluso abusa de su crítico manipuleo en serio y en broma, según ajusten y encajen en el rompecabezas general del cuadro. Se advierte que los ha inventado y que, desde ese punto de vista de la creación, son legítimas criaturas de su pensamiento [...] Sus combinaciones, aún las más detonantes, resultan siempre bien y pueden sorprender y deslumbrar sin irritar jamás. Pero parecen también proceder de una veloz inteligencia natural del color, que algunos observadores capaces consideran un color "geográfico", o sea identificable con los directos y bárbaros de la costa colombiana y del mar Caribe, pero que yo prefieron atribuir íntegramente a su espléndida magnificencia colorística, que le permite descender de pronto desde ese volcán de amarillos incendiados hasta un gris mortecino de terciopelo [...] Obregón ha pintado por pintar: por el color en sí mismo, por el disparate lírico de sus formas en sí mismas; por eso es el primer pintor contemporáneo de Colombia [...] Su comprensión de la pintura como un "acto gratuito", que sólo suscita placeres estéticos, sigue siendo hoy tan importante como hace años, ya que no todo el mundo ha comprendido que ese es el gran descubrimiento del arte del siglo XX [...]».
("Obregón y la pintura colombiana", *El Tiempo*, 1959).

«[...]La conversión de una geografía real en mito, por la sola fuerza de las soluciones pictóricas, me parece una proeza de insospechable magnitud. Por eso quiero subrayarla, insistir en ella, ponerla de relieve. Así se comprenderá que la obra de Obregón no es una explicación de paisajes con temas laterales, sino la asunción de un hecho cierto, una tierra, un ámbito ineludible donde se vive y se muere, para darle poder expresivo, un existir estético tan coherente y tan fuerte que permite deducir de él un temperamento, no solo del artista Obregón, sino de las circunstancias, de la circunstancia Colombia que él asume y explica. Soledad e irracionalidad, contradicciones, batalla sonámbula, sin sentido, vida fugaz de las cosas, fugaz y explosiva; muertes súbitas, esplendor incontaminado de las cosas en sí, toda vez que el hombre está ausente. Y cuando aparece, raramente, el hombre, es siempre en vocación de muerte. No de una muerte cualquiera. De la muerte estupefacta, muerte sobre la inocencia (*Violencia*, 1962) ¿muerte en la lucha?, ¿por qué?, ¿defendiendo a quién?, ¿atacando a qué? (*Violencia*, 1963). Obregón da el testimonio más lacerante del hombre colombiano: vida y muerte sin ninguna motivación lógica. Pasa por sobre los riesgos de descripción, folclorismo, de la acusación de hacer pintura a secas (o sea, hoy, pintura anticuada). No cae en ninguna trampa. Las sortea magníficamente con un lenguaje leal a sí mismo, jamás sacudido por alteraciones distintas a su propia pasión, la que él explaya o reprime a su antojo [...]»
("Alejandro Obregón", *Papel literario, El Nacional*, Caracas, 1965).

MARTA TRABA



Torocóndor. Oleo de Alejandro Obregón, 1960. 126 x 195 cm. Centro Artístico, Barranquilla.



Tumba de Felipe II. Oleo de Juan Antonio Roda, 1963. 95 x 120 cm. Museo de Arte Moderno, Bogotá.

moda, cuando el público de vanguardia está llegando a los impresionistas». Wiedemann se desvinculaba de la realidad para ir en busca de las esencias. Pintó en óleo y acuarela, después realizó *collages*, y cada vez fue adquiriendo compromisos pictóricos más complejos. Wiedemann se tomaba la libertad del riesgo, mientras que en Colombia los artistas permanecían sentados en la apacible comodidad de lo conocido. Fue un extranjero que sedimentó con amplio beneficio la idea del arte abstracto.

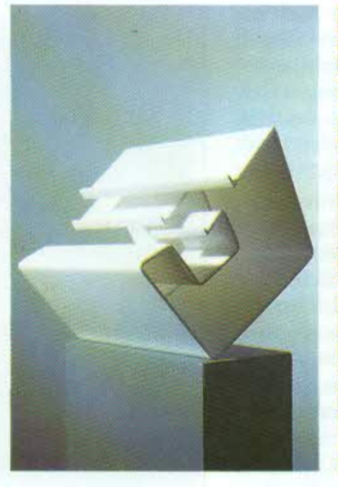
Dentro de los personajes que definieron el nuevo rumbo del arte colombiano están Alejandro Obregón (1920-1992) y Juan Antonio Roda (1921), ambos nacidos en Barcelona. Obregón llega a Colombia de pequeño, mientras que Roda lo hace en 1955. Los dos tienen un comienzo figurativo picassiano que desemboca en la abstracción, ésta es para Colombia una puerta de salida al arte moderno. Autodidactas ambos, se abren su camino. Obregón tiene un éxito comercial rotundo, mientras que, inexplicablemente, Roda recibe un tratamiento moderado. En 1962, Obregón gana el Premio Nacional de Pintura, con su obra *La Violencia*, cuadro que simboliza, para siempre, la tensa circunstancia política del país, sin omitir ningún riesgo en la pintura. Desde 1958, Obregón interpreta la geografía, descubre en la velocidad del brochazo la libertad, en la arbitrariedad de los fragmentos, la posibilidad de una anarquía, en el óleo, la densidad y el compromiso; mientras que Roda, en *Los Escoriales* (1961), asume la realidad del gesto, la profundidad en el dramatismo del color negro. A pesar del expresionismo que buscaban, existe en ellos, y en esta época, una necesidad romántica; aparece la lucha entre lo apolíneo y lo dionisíaco, la búsqueda por intercalar a unas formas o un grafismo la profundidad del color. En los años setenta, cada uno toma su rumbo: Obregón vuelve a una figuración más rápida y fácil, con formas preestablecidas que arma como un rompecabezas; Roda, después de una serie de grabados, entra en una búsqueda pictórica certera, en un compromiso con la explosión y reflexión del gesto, la expresividad cromática, la libertad caligráfica.



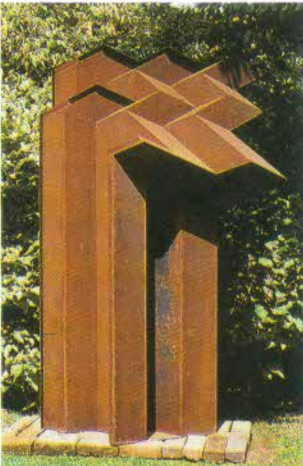
Aparato mágico. Relieve en madera y metal de Edgar Negret, 1960. 149 x 87 x 10 cm. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Serpiente emplumada. Escultura en aluminio de Edgar Negret, 1992. 54 x 50 x 50 cm. Galería Casa Negret, Bogotá.



Caracol autorretrato. Escultura en lámina acrílica de Eduardo Ramírez Villamizar, 1968. 38 x 53 x 35 cm. Colección Ligia de Lara, Cúcuta.



Torre de Machu-Pichu. Escultura en hierro oxidado de Eduardo Ramírez Villamizar, 1986. 200 x 160 x 50 cm. Colección del artista, Bogotá.



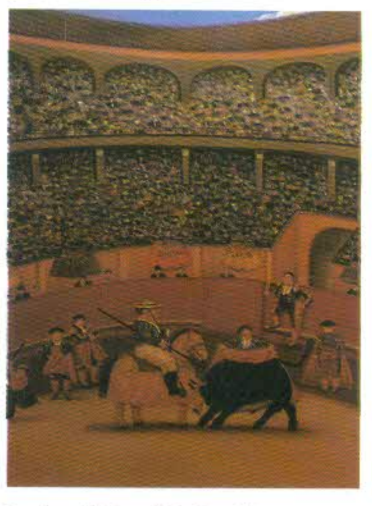
Vida y milagros de Santa Teresa de Avila. Oleo de Fernando Botero, ca. 1962. 44 x 210 cm. Archivo Arte en Colombia, Bogotá.



Los obispos muertos. Oleo de Fernando Botero, 1957. 171 x 195 cm. Museo Nacional, Bogotá.



La monja azul (popularmente llamada Sor Palacio). Oleo de Fernando Botero, 1982. Casa de Nariño, Bogotá.



La plaza (de la serie La Corrida). Oleo de Fernando Botero, 1985. 159 x 120 cm. Colección del pintor.

EL ESPACIO ESCULTÓRICO ENTRA A LA MODERNIDAD

Los precursores en el mundo de la escultura en Colombia son Edgar Negret (1920), Eduardo Ramírez Villamizar (1923) y Feliza Bursztyn (1933-1982).

Desde 1950, Negret siente una especial atracción por la geometría; la presencia de signos urbanos lo lleva a estructurar sus *Aparatos mágicos*, con los que interpreta, en láminas de aluminio, tornillos y colores, la inquietud por lo industrial. Expresa una idea general: el poder de la fantasía y las posibilidades de su libertad mental. De su encanto por la geometría surge una sucesión de etapas, en las que la referencia al arte precolombino es cada vez más apasionada, y la construcción es lo más importante. En el proceso de creación, a Negret le interesa lo dinámico, y en esa unión de partes que se suceden, intenta unir lo mecánico con lo teocrático.

Eduardo Ramírez Villamizar comienza a través de la pintura y sigue con el relieve hasta llegar a la escultura. Su punto de partida es la sobriedad del orden. Le interesa proponer en el mundo del caos, la excelencia de la templanza. Busca una trasposición de caracoles en limpias formas lineales y después le interesa lo clásico que se puede desarrollar a través de la forma del diamante. Lo prehispánico también está muy presente. En Ramírez, lo primitivo es símbolo de depuración y franqueza, y la geometría, de austeridad y pureza.

Feliza Bursztyn fue la transgresora por excelencia. Utilizó la chatarra como medio para armar sus estructuras anárquicas, en las que interpretó el despropósito del centro. Cada elemento era la pauta para la amalgama de una nueva forma: de hilos metálicos sacó "encajes", de la vibración mecánica, unas "camas", de residuos industriales, la imagen de la no solemnidad. Se trata de la deconstrucción de la forma, del experimento constante dentro de la libertad abstracta.

A partir de los años sesenta, entonces, los artistas empiezan a sacudirse los "ismos" que habían manejado la pintura. Aparece una generación llena de ímpetu, que da continuidad a un desarrollo más dinámico en las artes plásticas. Otra figura revolucionaria fue Beatriz Daza (1927-1968), quien se dedicó a un informalismo en cerámica; informalismo que exige, técnicamente, la hechura de un cuadro, no con reglas tradicionales de la pintura, sino con elementos y trucos que devuelven todo su esplendor a la materia. A ella le interesaba inventarse muros, relieves que albergaban fragmentos culturales; así, cada pedazo era el símbolo de la revolución de los nuevos valores.

UTOPÍAS Y FIGURACIÓN ROTA

El mundo se mueve por utopías políticas de izquierda e ídolos como Ernesto "Che" Guevara y Camilo Torres. Un *hippy* en la vida de cada joven rompe con los valores tradicionales. En cada conciencia se desarrolla una manera diferente y "libre" de enfrentar la vida. Es la época de la guerra

FERNANDO BOTERO

Fernando Botero es el pintor y dibujante más importante de Colombia en los últimos años. Su obra es muy difícil de encasillar —«barroco de los Andes», «un latinoamericano entre los clásicos», «artista naïf», pintor de gordos—, pero lo más obvio es aproximarla a la nueva figuración, aquella que deforma y reinventa, que revela el mundo del creador en el objeto artístico inventado. Las pinturas y dibujos de Botero son trabajos personalísimos, que de ninguna manera se pueden confundir con las diversas posturas internacionales de los últimos años. Su arte es, hasta cierto punto, retrógrado y provinciano. Depende más del arte de los grandes maestros, del arte popular, de la tradición precolombina, de la imaginería del período colonial de América Latina, que de la neofiguración de los cincuentas o cualquier otro "ismo" figurativo.

En su enorme producción, que ya pasa de los cuatro decenios, Botero tiene hace tiempos un estilo muy personal que resulta perfectamente reconocible. Carter Ratcliff se ha referido al "boteromorfismo". Este estilo avasalla todas las figuras tratadas por el artista, desde las humanas vivas, hasta las de algunos esqueletos actuantes, un poco a lo José Guadalupe Posada, pasando por una zoología bastante variada, paisajes, pueblos y calles y todo el surtido de enseres y comestibles de los bodegones. Pero ese estilo no ha sido siempre el mismo. Al principio, las deformaciones eran muy pronunciadas y por un tiempo los personajes fueron solo cabeza o, por lo menos, figuras cuyos cuerpos tenían el mismo tamaño de la cabeza: *Monalisa de 12 años* (óleo de 1959, Museo de Arte Moderno de Nueva York). Lentamente las distintas partes del cuerpo se harían más proporcionadas, hasta que, desde fines de los sesentas, las figuras se estabilizaron en una gran rotundez, donde la cabeza, el torso y los miembros tienen sus tallas proporcionadas: *Retrato de Cecilia Zambrano* (óleo de 1968, Museo de Antioquia de Medellín). Ese proceso de normalización de las proporciones estuvo acompañado por la transformación de su pintura, que pasó de una fase expresionista —fines de los cincuentas, comienzos de los sesentas—, rica en pinceladas y texturas, a otra que se aproximó a lo clásico por los terminados perfectos, en los que prácticamente no hay huellas de pincel.

Botero ha pintado obispos, cardenales, madres superioras y monjas. También ha hecho numerosas madonas, santos y diablos. Al igual que muchos e importantes artistas modernos, ha realizado incontables versiones de obras de grandes artistas, que a veces son verdaderas recreaciones. A lo largo de toda su carrera, Botero ha trabajado numerosos bodegones y animales —sobre todo en las esculturas de los últimos años—. Para el artista, estos temas son especialmente interesantes por ser motivos pictóricos en donde las formas y los colores son lo más importante.

GERMAN RUBIANO CABALLERO

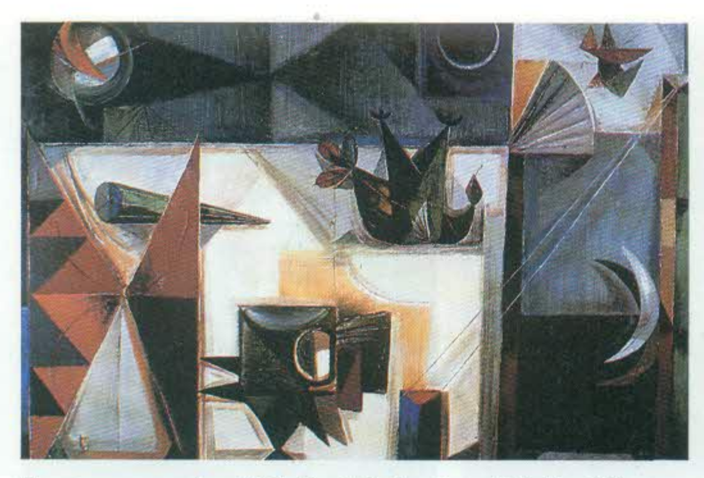
de Vietnam, la revolución cubana, la píldora, la revolución sexual, los Beatles. En Colombia, el Frente Nacional crea un aparente equilibrio entre los partidos tradicionales, que se dividen el poder para que cese la violencia.

En 1964 se abrieron las puertas del Museo de Arte Moderno de Bogotá y, con él, las compuertas a otro tipo de arte y de comportamiento plástico. Las alternativas fueron múltiples y las tendencias modernas tomaron rumbos diversos. Ya no sólo se miraba hacia Europa, sino que había interés por el expresionismo abstracto de Nueva York, y existía una reacción contra el muralismo. La pintura en Colombia dio saltos, y nunca se expresó el surrealismo.

Internacionalmente la pintura colombiana tiene nombre propio: Fernando Botero (1932). Botero asiste a la Academia de San Fernando, en España, y luego va a Florencia, donde comienza su estudio del Renacimiento. Allí encuentra las huellas de Masaccio, Andrea Mantegna, Pablo Uccello y Piero de la Francesca, y comienza su batalla contra la abstracción, reafirmando una figuración en la que busca que la forma plena sea un instrumento lleno de color; así, la investigación de Botero por redondear los cuerpos responde a un problema formal. Tal como lo hicieron los pintores de los siglos XV y XVI, Botero pretende, con su lenguaje, expresar la libertad de las proporciones. Le interesa la arbitrariedad de las formas y la inexpresividad de los gestos. Encuentra su lenguaje cuando vive en México y pinta una mandolina en la que aflora su estilo propio, en algo que él llama la cuarta dimensión: alto, ancho, profundo y la dimensión imaginaria, esa que enfatiza en el contraste de una forma monumental con una pequeña. En el X Salón Anual de Artistas Colombianos, en 1957, recibe medalla de plata y diploma, por su pintura *Contrapunto*, que corresponde a una época en la cual su pincelada estaba cargada de materia. Después fue depurándola, para que el color adquiriera una dimensión más tensa y la superficie estuviera completamente controlada. Su universo pictórico figurativo es unitario, lo soporta un estilo definido, que le permite la multiplicidad. La pintura de Botero es luminosa, sin que exista ninguna regla, y busca encontrar la armonía en toda la tela, porque le importa lo clásico.

Otro capítulo en el mundo creativo de Fernando Botero son sus esculturas. En un primer momento, hizo ensayos esporádicos, como en 1964, cuando realizó *Cabeza de obispo*, donde quería reconstruir el espíritu de la escultura colonial. Esta figura tiene ojos de vidrio y está hecha en una pasta de aserrín y acrílico que le permitió modelarla como si fuera barro. Pero ya desde 1975, en Pietrasanta, Botero comienza a dedicarle mucho tiempo a esta disciplina, y cuando lo hace, sólo realiza esculturas. Parecería como si todo ese universo de figuras monumentales que fue desarrollando en la pintura, hubieran encontrado total eco en la tridimensionalidad. Hoy en día, la una alimenta a la otra. Gran parte de la riqueza imaginativa viene de la pintura, que le da ideas, soluciones, posibilidades. Por eso se ven fragmentos de sus cuadros llevados a la escultura, como pueden ser: *Eva, Adán, Serpiente, Pajarito, Gato, Mano grande, Naturaleza muerta*. Botero desarticula la estructura pictórica para sintetizar la forma en una unidad escultórica donde importa el material. Realizó investigaciones en epoxi, pero en la década de los noventa se ha dedicado por completo al bronce y a las múltiples posibilidades de las pátinas: la superficie es color, brillo, textura. El volumen es, como en la pintura, un fenómeno exterior.

Otro aspecto importante de Botero son los dibujos que, para él, tienen un gran valor artístico; son tan importantes como una pieza o una pintura. Dibuja para investigar, lo hace sobre superficies diferentes y en ese mundo sintético también encuentra un orden especial para las cosas, donde existe la apoteosis del espacio y la forma. Lo que es más importante en la pintura: el color, queda ausente del dibujo, y entonces la forma viene a defender sus principios.



Elementos para un eclipse, Nº 1. Oleo de Enrique Grau, 1957. 79 x 128 cm. Colección Granahorrar, Bogotá.



El compromiso. Oleo de Enrique Grau, 1987. 160 x 200 cm. Colección particular. Medellín.



Retrato de mi abuela, la mujer sin cabeza (Concepción Jiménez de Araújo). Oleo de Enrique Grau, 1965. Colección particular.

Aparte de Botero, Obregón y Roda, otros pintores de la misma generación son: Enrique Grau (1920) y David Manzur (1929), entre los figurativos.

LA AUTORIDAD DE UNA GEOMETRÍA

En el mundo de la geometría aparecen dos románticos dignos de mencionar: Manuel Hernández (1928), que busca la expresión de la vibración, y Carlos Rojas (1933), quien se involucra en la disciplina de las líneas rectas. Hernández tiene unos titubeos figurativos que lo llevaron, en

ENRIQUE GRAU

A lo largo de su larga carrera artística, Enrique Grau ha sido un maestro del dibujo, un buen pintor y escultor y, sobre todo, el creador de una raza humana muy personal. Su producción puede dividirse en dos grandes períodos: el primero, desde 1940 —aunque se conservan numerosos dibujos de niño— hasta comienzos de los años sesenta; y el segundo, desde los sesenta hasta la actualidad. El primer período está lleno de variedad y tiene varias fases estilísticas; en dos de ellas, por lo menos, el interés naturalista que preside su obra se ve considerablemente debilitado: en los cuarentas, cuando se aproxima al expresionismo; y entre 1955 y 1959, cuando se aproxima a la abstracción a través de planteamientos retomados del cubismo. El segundo período es básicamente naturalista y en él la figura humana resulta el motivo predominante; una figura que es una mezcla de raza blanca, negra e indígena, y que se caracteriza por su desenfado y sensualidad.

El primer período comienza en 1940 cuando el artista participa con el óleo *La mulata cartagenera* en el primer Salón Nacional. Con esta pintura —que anticipa al Grau tardío de personajes centrados, en actitudes teatrales y rodeado de objetos— obtiene la primera mención honorífica, que le vale una beca para estudiar en Nueva York. Allí Grau se torna expresionista: exagera o distorsiona la figura humana, el paisaje natural y el urbano. Los únicos cuadros en que el artista tocó asuntos sociales, políticos y religiosos son de los años cuarenta. Entre 1950 y 1955, Grau transita por una fase de naturalismo poético. Sus trabajos —especialmente los óleos— se llenan de ponderación y equilibrio. Después de un viaje a México, el artista empieza a estilizar las figuras y a reelaborarlas con elementos geométricos. Radicado en Italia entre 1955 y 1956, Grau concreta allí lo más característico de la tercera fase de su proceso creativo: la recreación de la realidad a partir del cubismo. Desde entonces y hasta 1959, su obra se vuelve básicamente geométrica, y entre 1958 y 1959, próxima a la abstracción. Luego de muchas obras de calidad, Grau regresa al naturalismo.

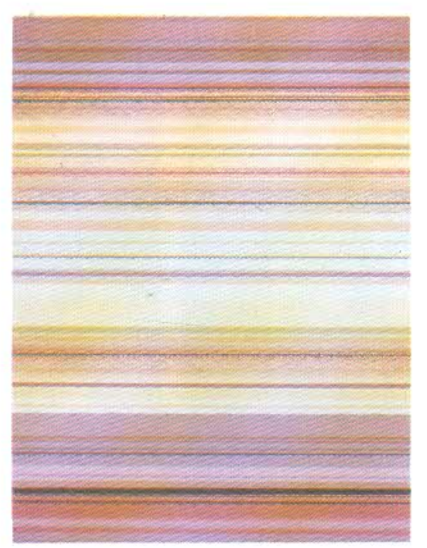
Grau no es un naturalista a secas; sus figuras están exageradas desde el punto de vista de su volumen, siempre tienen unas manos desproporcionadas con relación al tamaño del cuerpo y generalmente aparecen revestidas de una manera inusitada. Con base en modas pretéritas, sombreros cursis o desactualizados y vestidos de las abuelas o trajes desacostumbrados, Grau transforma sus figuras y las convierte en modelos de fotógrafos desconocidos o en protagonistas de piezas teatrales inéditas.

El artista ha realizado numerosas pinturas al óleo y cientos de dibujos a lápiz, pero no deja de sorprender que también haya trabajado copiosamente en todos los demás medios tradicionales —acuarelas, témpera, fresco, carboncillo, crayola, pastel, plumilla—, hasta el punto de que resulta imposible afirmar que prefiere alguno. Al lado de su obra bidimensional, en la que hay que incluir sus abundantes grabados en todos los procedimientos, el artista ha trabajado tridimensionalmente: primero terracotas, a fines de los cuarenta; luego ensamblajes, desde *La virtud y el vicio*, de 1972; y, en los últimos años, esculturas en bronce. Estos últimos trabajos, modelados íntegramente por Grau, trasladan al espacio real los cuerpos y los objetos aparentes de sus pinturas.

GERMAN RUBIANO CABALLERO



Signo contacto. Acrílico sobre tela de Manuel Hernández, 1986. 170 x 140 cm. Colección particular, Bogotá.



Sin título, de la serie "América". Serigrafía de Carlos Rojas, 1979. 70 x 50 cm. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Tadat. Acrílico sobre tela de Omar Rayo, 1979. 66 x 66 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

los años sesenta, a ser abstracto por convicción y como reacción al muralismo. En la coherencia de Manuel Hernández encontramos una constante: signos, un alfabeto de formas que evolucionan con el tiempo, y que sufren mutaciones en medio de un fondo siempre tenso. Todo comienza y termina por un respeto interno del color y la búsqueda del equilibrio. Hernández desea interpretar con su lenguaje la capacidad sensible del encuentro de la luz con la superficie; por eso podemos decir que pinta la vibración de una encrucijada que significan los brillos. En él es tan importante la pintura como el dibujo, que han sido actividades paralelas. Dibuja como ejercicio y sus trabajos resultan más libres, llenos de conquistas, mientras la obra pictórica es reverencial.

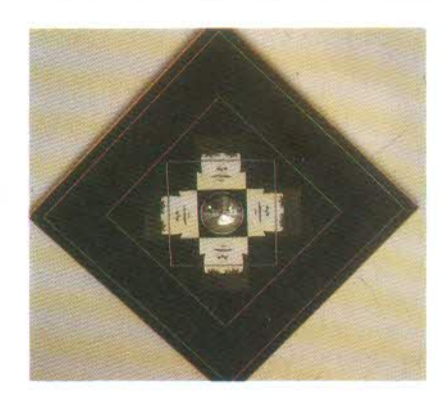
El trabajo de Carlos Rojas desemboca, en la década de los sesenta, en la abstracción y la geometría profunda, donde cada material que utiliza (petróleo, sangre, oro) es la base de un diálogo cromático. En su obra, todo simboliza. Es un investigador que representa espacios en franjas horizontales o verticales, con materia espesa, con tierra. Le interesa la densidad de lo que puede hacer liviano, lo ritual, que puede argumentar como pictórico. Sus obras hacen referencia a la distancia que existe entre el lienzo y la superficie, que en términos sagrados, puede ser un abismo.

Dentro de la tendencia geométrica más rígida, están pintores como Omar Rayo (1928).

Distanciamiento en el mundo de las imágenes

La década de los sesenta dejó la consigna «prohibido prohibir», del París de 1968; la llegada a la Luna; la derrota de los norteamericanos en la guerra de Vietnam; *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; la matanza de estudiantes de Tlatelolco; el Che Guevara, masacrado en Bolivia; Martín Emilio "Cochise" Rodríguez, campeón mundial de ciclismo; la bota ancha; el asesinato de los Kennedy y el reclamo racial de Martin Luther King; Edson Arantes do Nascimento, "Pelé", en el mundial de fútbol; *Blow up*, en el cine; la voz negra de Janis Joplin; el canto de Mick Jagger. Todo esto tiene que ver con la asociación y consumo de imágenes de plástico, lo que se refleja en las expresiones comprometidas con la revaloración, desmitificación o destrucción de los productos en el pop. Ya el arte es otra cosa, busca otros cánones estéticos, se investiga sobre nuevos materiales, la realidad tiene múltiples lecturas, la propuesta crítica es parte de la seducción. Cualquier objeto de la realidad puede metamorfosearse, de la cotidianidad al universo del arte.

Este movimiento llega a Colombia con la irreverencia de lo anticonvencional. Beatriz González (1938) recibe un Premio Especial en el XVII Salón de Artistas Nacionales, en 1966, con la obra *Los suicidas del Sisga*, tema que sale de la crónica roja de un periódico. Y así continuará Beatriz González, apoyándose en documentos gráficos, estampas populares y en la misma historia del arte para fundamentar su proyecto "marginal" de un arte "cursi". Este aspecto también tiene un efecto irónico, resultante de su visión crítica de la sociedad colombiana. «Al principio —anota Marta Traba— cuenta cosas con el mismo desaprensivo desapego o distanciamiento que caracteriza al estilo pop», pero con el tiempo, ella va tomando fuerza, gracias, precisamente, a su análisis incisivo. Las alternativas pictóricas van apareciendo en el camino: pinta sobre tela, en muebles, sobre objetos; pinta cortinas, vasijas de barro, imágenes religiosas, etc., y en ellos va plasmando sus "comentarios" pictóricos, en colores planos y bajo la estructura asumida de una figuración "torpe", donde queda plasmada la si-



Marta Traba cuatro veces. Collage y técnica mixta de Carlos Rojas, 1965. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Los suicidas del Sisga. Oleo de Beatriz González, 1966. 120 x 100 cm. Colección particular, Bogotá.

tuación sociopolítica del país. Su irreverencia rompe tabús, su ojo analítico destruye jerarquías. Ella es, dentro de su generación, la artista que realiza atentamente la crónica de la época, con su idiosincrasia y comportamientos propios.

Juan Camilo Uribe (1945) sigue el mismo rumbo, pero con diferentes métodos. El utiliza las imágenes populares para "armar" con ellas un repertorio visual agudo y audaz, que implica retos estéticos. Sobre él, Eduardo Serrano afirma: «Uribe comienza por recortar y pegar imágenes populares de los santos en composiciones cuidadosas y de manifiesto ingenuo, utilizando la repetición organizada como un elemento crítico y eficaz; las ensambla en cajas con luces intermitentes que componen la bandera nacional y que reiteran el carácter eminentemente regional de su trabajo. Más tarde, el artista realiza ambientaciones como *Arte Telescopio*, en el cual un número creciente de pequeños y coloridos visores plásticos cuelgan del techo ocupando totalmente el recinto». Así, Uribe sigue reciclando las imágenes populares para obtener "otro" orden del mundo. Fundamentalmente el artista no interviene las imágenes, sino que las transforma; no les resta simbología, sino que les agrega significado. Marta Elena Vélez (1938) y Santiago Uribe (1958) son otros dos antioqueños que buscan, dentro de esta misma línea, crear imágenes en las que exista una rebelión del espíritu.

La libertad objetual

Dentro de esta actitud del anti-arte aparecen dos figuras centrales, que optaron por descifrar sus procesos; en ellos se impone la libertad de asociación y prima un pensamiento ecléctico. Se trata de: Bernardo Salcedo (1939) y Alvaro Barrios (1945).

Bernardo Salcedo es un total inconforme, que se aburre del entusiasmo, y maneja los objetos no con sátira, sino con la ironía del hombre que desconfía hasta de sí mismo. A Salcedo hay que verlo a través del dadaísmo, siguiendo hasta el pop, y pasando por Joseph Cornell. El manifiesto dadaísta de 1918 anota una frase muy ilustrativa sobre este hombre y su trabajo: «Estoy contra la acción y a favor de la contradicción continua, pero también estoy por la afirmación. No estoy ni por el pro ni por el contra y no quiero explicar a nadie porque odio el sentido común». Salcedo reorganiza la realidad, toma reductos utilitarios para transformarlos en objetos que encierran su propia armonía interna. No le interesa la invención sino "encontrar y ensamblar". Ensambla el consumo y los recuerdos. Hace sus cajas blancas, donde crea situaciones absurdas de manos de muñecas y huevos. Se apropia de las sierras sin fin para crear mares o, con vidrios, tormentas. Realiza esculturas como *Las flores del mal*, donde reinventa la naturaleza a través de dicotomías absurdas, pero posibles.

Alvaro Barrios es, ante todo, un hábil dibujante. Comenzó trabajando sobre las tiras cómicas, a manera de "collages"; siguió realizando un estudio y una interpretación de la obra de Marcel Duchamp, y continuó adaptando historias tanto en sus cajas como en objetos. Los dibujos en acuarela guardan una estrecha relación con el surrealismo.

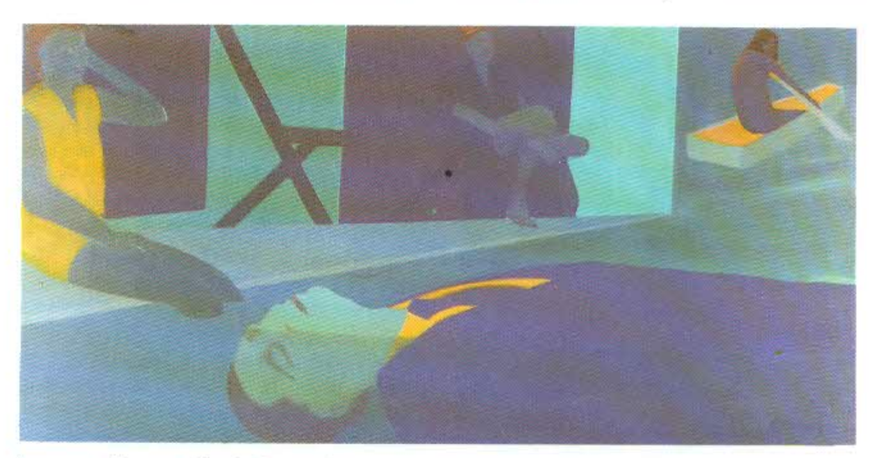


La boda de Dalo y Adriana. Dibujos recortados e instalados en una caja con luz, de Alvaro Barrios, 1990. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

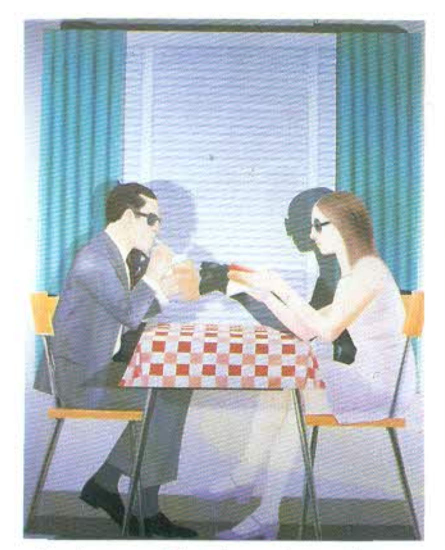
Del pop al dibujo

Dos hermanos aparecen en la panorámica nacional: Santiago y Juan Cárdenas. Sus obras, muy diferentes, tienen un común denominador: ambos asimilan con versatilidad todas las tendencias.

Santiago Cárdenas (1937) llegó de Estados Unidos, donde vivió y estudió, con la marcada influencia del pop norteamericano. No intentó una asimilación de lo nacional, como lo hicieron los otros que siguieron esta línea de acción, sino que insistió en su mundo sofisticado de colores planos e imágenes que tenían que ver con sus vivencias personales, muy norteamericanas. *Algo de comer*, de 1967, son dos personas comiendo en una mesa y toda la escenografía responde a una época y una cultura específicas. Aparece después un salto lógico cuyo hilo conductor son los objetos de la cotidianidad, cuando se asoma al hiperrealismo, donde paraguas, enchufes o ganchos de ropa construyen una

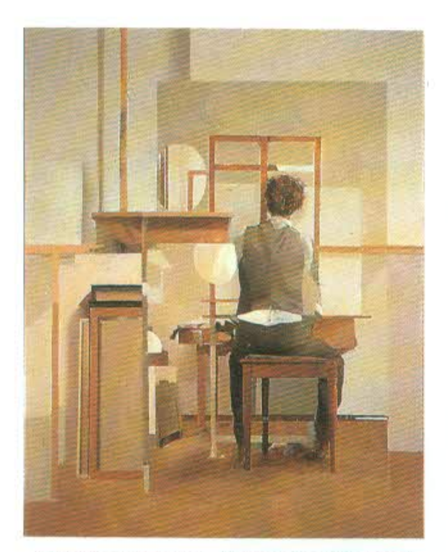


La pesca milagrosa. Oleo de Beatriz González, 1992. 74.5 x 149 cm. Colección de la artista.


Algo de comer. Oleo sobre madera y relieve de Santiago Cárdenas, 1967. 204 x 160 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.


Sibila Amazónica. Oleo de Santiago Cárdenas, 1987. 130 x 97 cm. Galería Garcés & Velásquez.

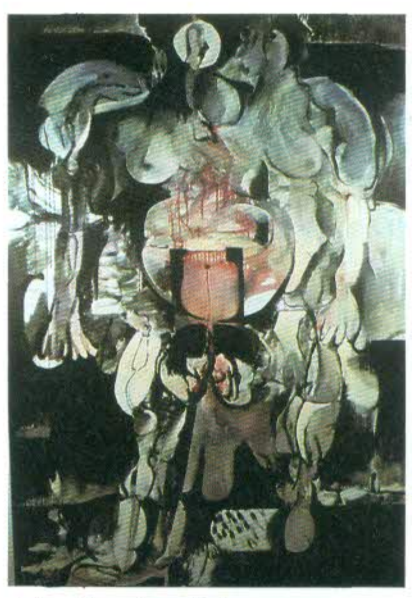
despojada idea del espacio geométrico. Los lugares son espacios solitarios, como esquinas o cartones, donde importa tanto la destreza de la interpretación de la realidad seccionada, como el orden riguroso de la construcción. De esa reflexión sobre los espacios, Cárdenas pasa a la ilusión de las pizarras; de los tableros, que mantienen el dibujo en el ejercicio de la tiza, pasa a la interpretación de la línea suelta de Matisse; y cuando esa sensibilidad llega a su ordenado espacio, éste se desarticula y cubifica. Todas éstas son etapas posibles dentro del trabajo de Santiago Cárdenas que, a pesar de las preocupaciones, es insistentemente personal.


"Atelier aux miroirs". Oleo de Juan Cárdenas, 1985. 71 x 56 cm. Archivo Arte en Colombia, Bogotá.

Juan Cárdenas (1939) puede ser considerado tanto pintor como dibujante, porque insiste siempre sobre las dos disciplinas. Su trabajo se ubica dentro de una actitud tradicional característica de los colombianos, y su hazaña consiste en mantenerse en una línea fuera de las modas. Juan Cárdenas es un pintor que recoge y mimetiza todas sus fuentes: insiste, por ejemplo, en el retrato y el paisaje, como dos de sus temas más importantes; y en la sola elección de éstos, parece que ya estuviera marcando la distancia de otros tiempos. Por otro lado, y a pesar de su clara definición por lo clásico y lo académico, insiste en atravesar varias tendencias del arte moderno simultáneamente: del renacentismo al impresionismo y del hiperrealismo al surrealismo. Todo cabe en esta historia de imágenes, donde el pintor mismo es el centro. Ante esta perseverancia, Juan Gustavo Cobo Borda anota: «Espejismo anacrónico de ermitaño, hundido en el pozo insondable de la historia del arte y en la aventura más riesgosa que conoce el hombre: la de descubrir y dibujar su propio rostro».

La década de los setenta es un tiempo eco de repercusiones de la década anterior, donde se repiten las consignas. En Colombia, las actitudes plásticas vienen a desarrollarse con real contundencia a finales de los sesenta y principios de los setenta. Continúa la consigna del estado beligerante de la hegemonía crítica, donde la imaginación sigue en el poder. La lucha ideológica sigue su camino, aunque con el precedente y la desilusión de la invasión a Checoslovaquia. Para el mundo de las artes plásticas, la búsqueda de unas concepciones más cercanas a lo propio es un tema central. Dentro de las vanguardias, las tendencias se dividen, como en toda América Latina, en dos opiniones radicales: unas insisten en la vigencia del arte tradicional y otras buscan alternativas de expresión. Esta polémica se define en dos frases: «El arte ha muerto» y, por supuesto: «El arte no ha muerto». Por otro lado y con una gran fuerza, aparecen junto al dibujo y al grabado, el tejido y el arte primitivo.

El arte textil es una de las pocas prácticas del mundo precolombino que, seguramente por su carácter utilitario, no se perdieron por completo. Pero, «es extraño no encontrar, en la historia del arte colombiano, expresiones artísticas trabajadas en materiales textiles durante la primera mitad del siglo XX. Es como si la sensibilidad del hombre no se deleitara con la producción aborigen», comenta María Teresa Guerrero. Sin embargo, es evidente que la década de los setenta, gracias a esa búsqueda por la identidad, reivindicó los materiales artesanales. A esta generación del artista-tejedor pertenecen, como pione-


La horrible mujer castigadora. Oleo de Norman Mejía, 1985. Colección Propal, Cali.

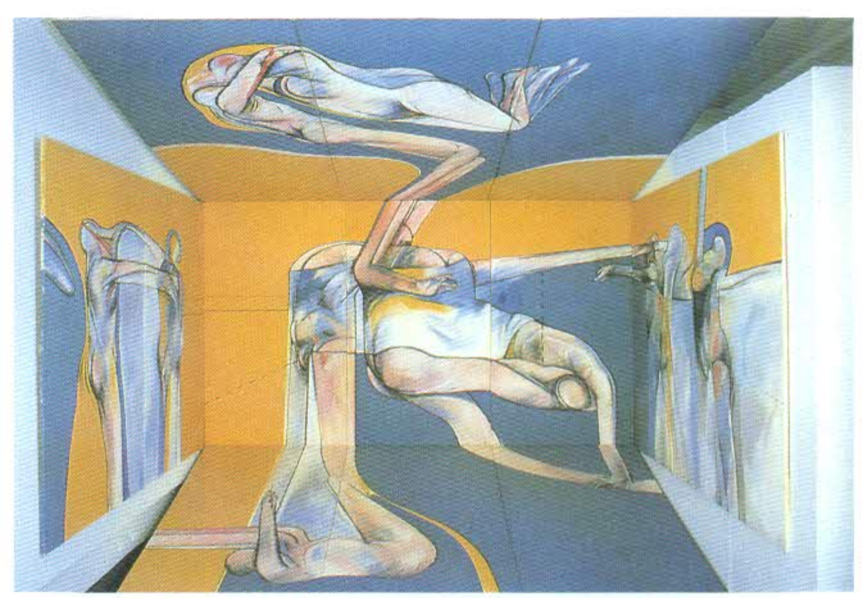
ras, Graciela Samper de Bermúdez, Olga de Amaral (1932) y Marlene Hoffman (1934), quienes llevan el tapiz a la misma situación estética de la pintura.

La neofiguración: entre la rebelión y el erotismo

La neofiguración se abre camino en esta década de cambios. Los valores que se relacionan con la figura humana y las posibilidades de expresión de los múltiples sentimientos hacia la condición humana, se diversifican. A través de los años, aparecen artistas que insistirán en lo que llamaremos la "otra figuración rota": figuración de apariencias y de esencias.

En 1965 Norman Mejía realizó *La horrible mujer castigadora*, donde la presencia de Francis Bacon es ineludible. Aquí la figura humana se descompone en una masa y los colores grises arman el cuadro. Son imágenes violentas, que insisten en la capacidad de impactar desde un expresionismo muy particular.

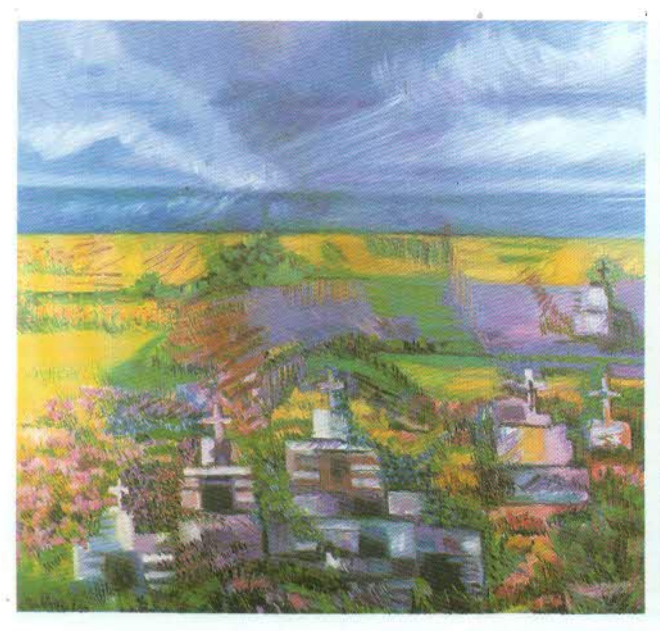
La figura central de esta década es Luis Caballero (1943), quien se compromete desde siempre con el desnudo masculino; primero de una forma esquemática y en pintura, y después, dedicado a un dibujo más realista. A estas alturas, insistir en lo tradicional es un desafío. Mantener el cuerpo como referente es la obsesión de Caballero, que conjuga estadios del hombre, y trata de interpretar desde el clímax de una especial sexualidad y erotismo hasta la derrota de la muerte violenta; todo en una sola imagen. Caballero dibuja, con una etérea fuerza, sentimientos profundos, rebeliones de la vida contra la vida misma y acertijos que guarda para que la gestualidad se exprese. Es un mundo donde el hombre se encuentra con su propia condición hasta el aburrimiento. Caballero afirmó, como lo hizo David Hockney: «Me tocó ser así». Su homosexualidad importa en la medida en que enfatiza la presencia del reto y la batalla contra los valores establecidos y las costumbres. Así, desde su obra, abre una posición muy especial en un mundo sexual y existencial. El mismo dice: «En plástica, hacer una gran obra es crear una imagen necesaria. Lo demás es decoración. En mi caso, esa imagen necesaria ha sido siempre la misma. No es el mismo cuadro sino la misma imagen: la belleza del cuerpo del hombre, la tensión entre los cuerpos, su relación de deseo o rechazo, su necesidad de unión. He intentado hacerla de muchas maneras —realista, expresionista, formalista— perdiéndome cuando olvidaba que esas maneras eran sólo caminos». Cuando pinta, Caballero tiende a una especial abstracción de manchas, donde la figura no se impone en esa conducta clásica.


Cámara del amor. Políptico de 13 piezas, óleo sobre tela, de Luis Caballero, 1968. 245 x 430 x 358 cm. Colección Bienal Coltejer, Medellín.


Sin título. Lápiz y pastel sobre papel de Luis Caballero, 1976. 56 x 76 cm. Museo de Arte Moderno, Bogotá.

Aunque en Colombia casi nadie se ha dedicado por completo al dibujo y al grabado, como una expresión completamente autosuficiente, existen algunas figuras muy definitorias en este campo.

Siguiendo una línea en la que interesa la afirmación sobre el dibujo y la interpretación formal del erotismo, Jim Amaral (Estados Unidos, 1933), comienza por expresar, desde una frontera muy onírica, fragmentos de la figura humana. Una línea delgada, pero continua, arma el mundo de las



Cementerio marino. Oleo de Gloria Martínez, 1992. 130 x 130 cm. Colección de la artista.



Paisaje de Guasca. Oleo de Freda Sargent, 1992. 100 x 100 cm. Colección particular, Bogotá.

formas ambiguas. Más tarde, se compromete con una pintura donde las frutas —que también son símbolos eróticos— serán el eje de un planteamiento que niega el anterior: ahora lo importante son las texturas y una afirmación orgánica de la superficie táctil. En medio de este mundo que gira alrededor de lo "absurdo", Amaral también construye muebles-objetos, en los que reincide en la armonía de lo inesperado.

Con un mundo más simple y no menos interesante, el trabajo de Antonio Samudio (1934) está ligado a una narrativa pictórica en la que prevalece un interesado supuesto de ingenuidad. El tema es despojado de cierta mordacidad para que en la figuración aparezca una especie de erotismo inocente. En su trabajo es muy importante la postura semiprimitiva, por su tratamiento de la figura, y su negativa a la perspectiva, que se contradice con la importancia que el artista da al tratamiento "denso" del color.

La convicción de una técnica

El dibujo era una forma sencilla de expresión: «El dibujo tuvo un significado profundo; proclamó lo visual contra la invasión de lo táctil; permitió una lectura descomplicada y sin claves de las proposiciones conceptuales», anota Marta Traba. Mientras tanto, el grabado se presentaba como una alternativa plástica más democrática ante la actitud creativa y ante la sociedad; una manera de socializar el arte de la época. Se reivindicaba la posibilidad de lo múltiple frente a la obra pictórica "única". Esta era una línea de acción adecuada para el momento, en una época que seguía los rastros de una propuesta colectiva. Como apoyo fundamental para este tipo de inquietud sensible, se realiza



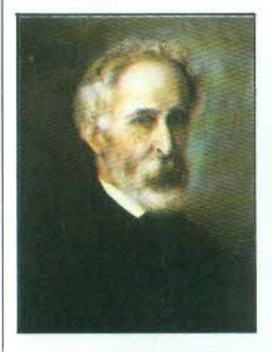
Hombre corriendo en su tierra, Nº 1. Dibujo de Pedro Alcántara Herrán, 1970. 65 x 46 cm. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

en 1971 la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas en el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali. Allí se reúnen todas las expresiones que, como el dibujo, el grabado y el diseño gráfico, están en el ambiente. La bienal se siguió realizando hasta finales de los años ochenta.

Una de las actitudes más significativas en esta época es la de Antonio Roda, quien después de haber fundamentado una trayectoria sólida en su lenguaje expresivo, resuelve renunciar por completo a la pintura y dedicarse de lleno al grabado. Esto no significa para él el traslado de una imagen a otra disciplina, sino la búsqueda y el encuentro de un nuevo lenguaje más realista, más onírico, más hermético. De allí salieron sus series: *Retrato de un desconocido* (1971), *La risa* (1972), *El delirio de las monjas muertas* (1973-1974), *Los amarraperros* (1975), *Los castigos* (1978), *La tauromaquía* (1980).

Los escultores como Negret y Ramírez Villamizar no son ajenos a este mundo. «La serigrafía —anota María Elvira Iriarte— significa un ejercicio compositivo antes que un ejercicio cromático. Las serigrafías de Negret parecen el resultado de un minucioso análisis de sus trabajos volumétricos, mientras que las de Eduardo Ramírez Villamizar obedecen a una voluntad de síntesis». Carlos Rojas, por su parte, también incursionó en las alternativas que, como una proyección sobre la luz del día, se pueden plasmar de

PINTORES COLOMBIANOS - RETRATOS Y AUTORRETRATOS



José María Espinosa Prieto
1796-1883
Autorretrato



Ramón Torres Méndez
1809-1885
Autorretrato



Alberto Urdaneta Urdaneta
1845-1887
Ricardo Acevedo Bernal



Epifanio Garay y Caicedo
1849-1903
Autorretrato



Pantaleón Mendoza
ca. 1860-1909
Ricardo Acevedo Bernal



Roberto Páramo Tirado
1859-1939
Autorretrato



Andrés de Santa María
Hurtado 1860-1945
Autorretrato



Eugenio Peña G.
1860-1944
Felipe Sánchez



Francisco Antonio Cano
Cardona 1865-1935
Autorretrato



Ricardo Acevedo Bernal
1867-1930
Autorretrato



Fídolo Alfonso González
Camargo 1883-1941
Autorretrato



Miguel Díaz Vargas
1886-1956
Autorretrato



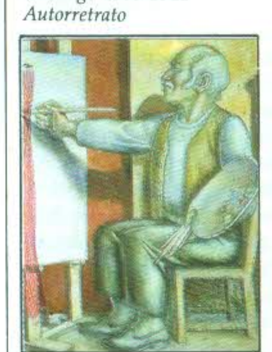
Delio Ramírez Beltrán
1892-1968
Ricardo Acevedo Bernal



Roberto Pizano Restrepo
1896-1929
Eugenio Zerda



Pedro Nel Gómez Agudelo
1899-1984
Autorretrato



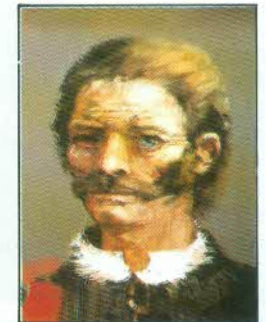
Luis Alberto Acuña Tapias
1904
Autorretrato



José Rodríguez Acevedo
1907-1981
Autorretrato



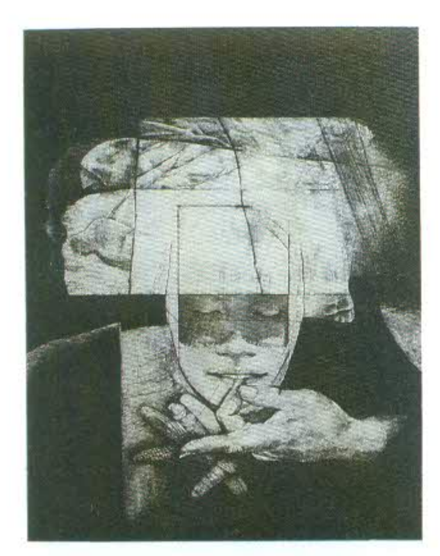
Ignacio Gómez Jaramillo
1910-1970
Autorretrato



Alejandro Obregón Rosén
1920-1992
Autorretrato



Enrique Grau Araújo
1920
Autorretrato



El delirio de las monjas muertas, Nº 9. Aguafuerte, puntaseca y aguatinta de Juan Antonio Roda, 1974.

una forma sutil, poética y esquemática en franjas horizontales.

Algunos mecanismos comerciales dinamizaron esta forma de expresión. Entre ellos podemos mencionar el programa de ediciones con el cual se comprometió la Galería Belarca, a comienzos de los años setenta, que buscaba estimular la expresión a través de la serigrafía. También apareció el primer "Taller 4 Rojo", fundado por Nirma Zárate y Diego Arango, donde se empleó la fotoserigrafía. Sobre este taller, Mario Rivero anota: «El trabajo del Taller 4 tiene un valor de choque: está en la reflexión que su propia labor en cuanto pintores latinoamericanos supone; la que implica una profunda revisión de la idea de soberanía y la dimisión de la jerarquía artística extranjerizante, desde la que observamos y mediamos ante el mundo. La búsqueda de una expresividad propia propende por una pintura marginal y antisistema, es decir que plantea el problema de la creación plástica en términos de lucha por la descolonización cultural». Esta era, pues, una técnica de combate ideológico, que también tuvo eco en el establecimiento: bajo el auspicio de la compañía Cartón de Colombia, entró a cumplirse en Colombia —y simultáneamente en México y Venezuela— un programa de portafolios gráficos de varios artistas representativos del país. Por otro lado, esta actividad recibió el apoyo gubernamental, cuando en la XXXVI Bienal de Venecia, Colombia estuvo representada por siete grabadores.

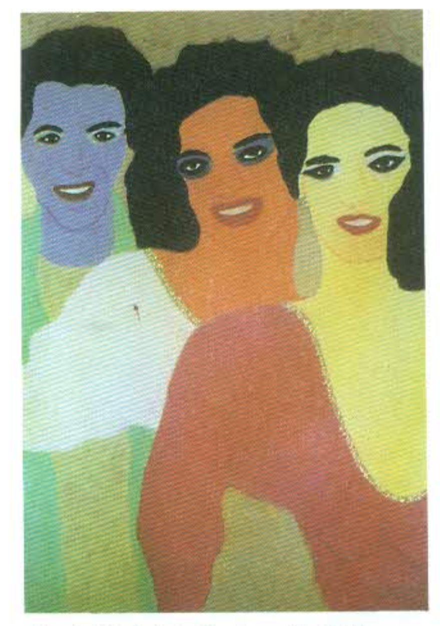
Esta no es tanto una rebelión de los lenguajes plásticos, como de la técnica: el triunfo visual. La búsqueda de otros caminos lleva a los artistas a entrar, de una forma más definitiva, en una propuesta personal. El auge del grabado revive la posibilidad de un taller y del trabajo colectivo. Humberto Giangrandi (Italia, 1943) llega a trabajar este tipo de expresión, cuyo centro siempre han sido las condiciones de la vida cotidiana. Todos los jóvenes de los años setenta incursionan en el mundo del grabado. Se destaca la figuración violentada de Pedro Alcántara Herrán (1942), quien encuentra en el grabado otra alterantiva socializante para una línea creativa que ya ha venido ensayando en el dibujo, y con cuya técnica ganó varios premios. Le interesa expresar la violencia y la muerte como símbolos de una figuración comprometida con la función de un artista militante. Alcántara es uno de los fundadores del Taller Experimental de grabado.

MIRADAS SOCIALES

Una artista que comienza en esta época, cuando el epicentro es Cali, es María de la Paz Jaramillo (1948). Ella afirma que su trabajo es profesional desde cuando comienza a realizar una larga serie de "grabados críticos" sobre la condición de la vida de la mujer. Jaramillo busca en las diversas posibilidades la expresión de su tema. Más tarde, su obra oscila entre la pintura y el grabado. Su trabajo pictórico, que es sin duda más importante, incursiona en una figuración que tiene una cierta relación con el feísmo y una atracción por el expresionismo alemán. En sus trabajos se impone la



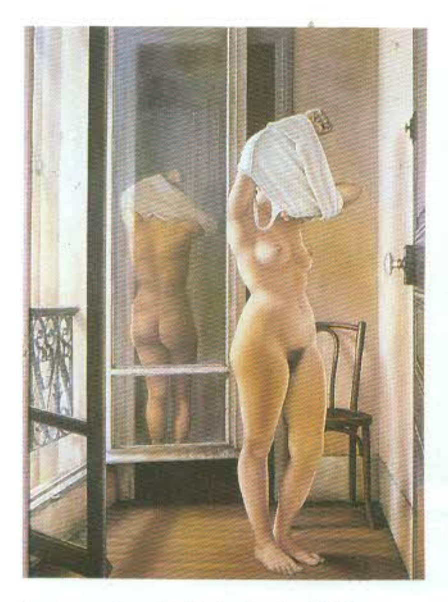
Tridimensional rojo. Acrílico sobre tela de Rafael Echeverri, 135 x 135 cm. Colección del artista, Bogotá.



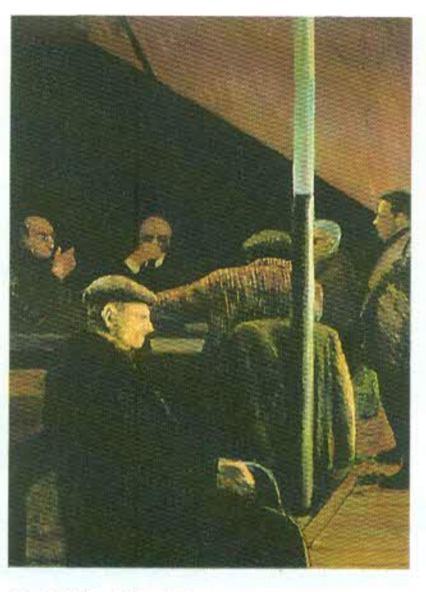
Oleo de María de la Paz Jaramillo, 1987. 220 x 110 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

figura y el color; la deformación no corrosiva de la figura humana permite que su expresionismo no lleve dentro una actitud violenta del gesto, sino una cuidadosa reflexión sobre el color. En ese mundo, la sociedad importa en la medida en que para Jaramillo el punto de partida son las escenas sociales. Su obra es un estudio sociológico de comportamientos sociales específicos de algunas zonas del país.

Dentro de la misma época, pero en el otro extremo estético, está Darío Morales (1944-1987), un cartagenero en cuya obra siempre estuvo presente su mundo natal. Ante todo, Morales debe considerarse como un dibujante en el que el cuerpo humano de la mujer es el protagonista de una especie de sublimación natural. Su idea del realismo estaba impregnada de magia y fue a través del desnudo femenino que entendió el mundo y los sentimientos de la vida. Pasó rápidamente del hiperrealismo a un realismo sublimado, donde importaba el detalle de un objeto, el gesto de una pierna torcida o la amplitud de un músculo. Dibujante soberbio, también realizó pintura en tonos muy sepias, buscando un mundo severo y monocromo que incluyera un presentimiento íntimo y cálido de la luz. Sus esculturas fueron una etapa complementaria, donde los dibujos y las pinturas se concretaban en bronce. Al



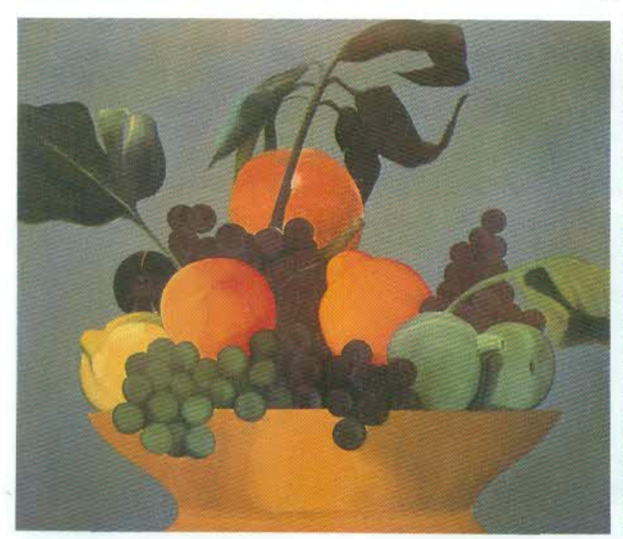
Desnudo. Oleo de Darío Morales, 1973. 193 x 127 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



En el billar. Oleo de Saturnino Ramírez, 1987. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Jugador de béisbol. Pintura sobre papel de Félix Angel, 1979. 100 x 80 cm. Colección Rubiano Caballero, Bogotá.



"El primer bodegón en la historia del arte (Caravaggio)". Oleo de Ana Mercedes Hoyos, 1985. 120 x 120 cm. Museo de Arte Moderno.



Columna de humo. Carbón natural sobre lienzo de Oscar Muñoz, 1992. 71 x 45 cm. Archivo Arte en Colombia, Bogotá.

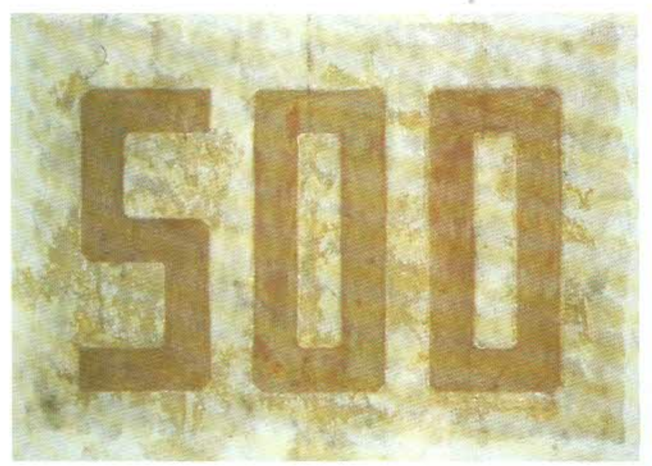
final de su vida, Morales realizó *Naturalezas muertas*, que son la renuncia de algo vital y la pasión por el mundo de los objetos inanimados; allí, cajas, latas y botellas son las portadoras de algo que se aferra a la frágil condición humana.

Dentro de este vínculo profundo entre el realismo y el dibujo, aparece la obra de Oscar Muñoz (1951), quien en una primera etapa trabaja una versión patética de los inquilinatos, mediante figuras que están sumidas en un mundo de luz y sombra. Más tarde, la cotidianidad de los lugares va tomando importancia y los cuartos se convierten en vivencias; así, el espacio del dibujo se amplía y la importancia de la atmósfera se cuela por entre los contrastes. "Dibuja" sobre plástico sus cortinas de baño, y después busca secretos en la interpretación de baldosines y paredes. En Muñoz, el dibujo lo es todo, es una rigurosa posibilidad expresiva, donde recupera del naufragio del olvido la neutralidad de lo común y lo superfluo.

En medio de esta insistente realidad también están las escenas callejeras de Ever Astudillo (1948), quien trabaja dibujo y *collage*. En el campo de la pintura atmosférica, Saturnino Ramírez (1946) se preocupa por la figuración de un mundo marginal: primero son las prostitutas, y después el tema que se vuelve central: los billares. Allí encuentra una situación en la que el espacio cerrado crea un ámbito de tensión y distancia, de distracción y soledad, donde la modulación del color y la fuerza de una opaca luz interior enfatizan el ritmo interno.

LA APACIBLE IDEA DE LO NUEVO

La vanguardia tuvo nombre propio: la Bienal de Coltejer fue el lugar donde sucesivamente se presentaron todas las inquietudes de América. En



Proyecto 500. Tintes naturales sobre papel de Antonio J. Caro, 1992. 60 x 80 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Geografía. Ensamblaje de pizarra y lámina de hierro, de Hugo Zapata, 1989. 150 x 100 x 30 cm. Archivo Arte en Colombia, Bogotá.



Sin título. Escultura en hierro oxidado de Ronny Vayda, 1979. 40 x 18 x 8 cm. Museo de Arte Moderno, Medellín.

esta época hubo un impulso por la vanguardia esotérica, que provino de los museos; se reunieron los críticos que convocaron el Salón Atenas y se realizó el encuentro del "Arte no objetual" en el Museo de Arte Moderno de Medellín. Para entonces, ya es un hecho la descentralización que venía gestándose desde los años cincuenta, y que favoreció el crecimiento simultáneo de corrientes, actitudes y vanguardias regionales.

Uno de los representantes del arte conceptual en Colombia es Antonio Caro (1950), quien escribió el nombre de Colombia imitando en la primera sílaba el inconfundible diseño de Coca-Cola. Después, Caro se ha comprometido más con la representación de la América indígena, con su símbolo del maíz y con el descubrimiento, representado en una *performance* que llama *500*.

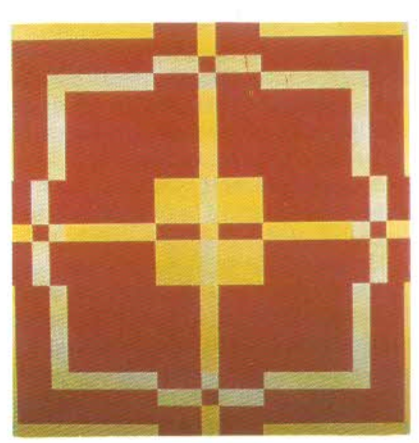
En la década de los setenta, también aparecerá una nueva inquietud geométrica como contrapunto a la neofiguración. La razón pictórica se abre camino; la preocupación por la composición crece; las superficies nítidas y las modulaciones cromáticas se imponen, como una forma en la que se reflexiona acerca de las posibilidades de las ciudades, en una instancia constructiva.

Fanny Sanín (1939) comenzó, con las influencias propias de la época, a trabajar la abstracción, pero es a través del compromiso con el color que llega a su rigurosa geometría, a una simetría que se inclina por la cuadrícula cartesiana, en la que a través de rectángulos y cuadrados, verticales y horizontales, va construyendo su reflexión modular. En su gama cromática no existen saltos espontáneos, por el contrario, es una obra que responde a un extremo rigor, a la tendencia casi contradictoria por una demasiada limpieza, y a la búsqueda del orden. La geometría de Manolo Vellojín (1943) está relacionada con un ímpetu constructivo mezclado con un sentimiento religioso; su obra incluye símbolos. Vellojín es un constructor de espacios de color muy planos, a los que superpone franjas uniformes que crean la ilusión de planos. Dentro de lo estrictamente modular, están las obras de Alvaro Marín (1946) y Rafael Echeverri (1952).

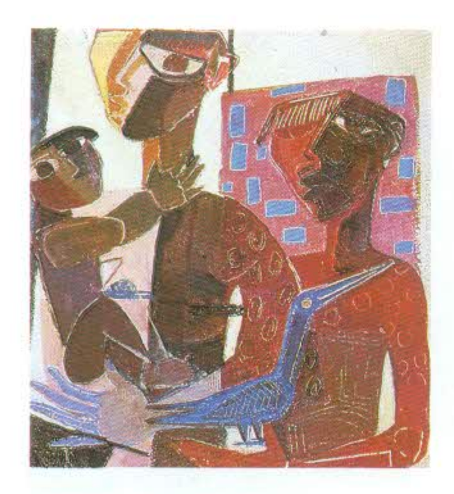
En la escultura aparecen preocupaciones diversas; los más representativos son John Castles (1946) y Ronny Vayda (1954). Vayda, dentro de su mundo geométrico, se compromete con la investigación de materiales y conjuga dinámicas poco usuales para que en el conjunto resulten una armonía y un equilibrio de espacios "llenos". El vidrio y el hierro oxidado son los elementos a través de los cuales crea una dicotomía que fluye estructuralmente y que alcanza, dentro de la fragilidad y la fortaleza, una dimensión poética. Por otro lado, Vayda realiza esculturas en las que subyace la preocupación constructiva, pero mezclada con una sensibilidad de formas más amplias. John Castles es un representante de la segunda generación de geométricos escultores, su obra sigue muy de cerca a la de



Acrílico Nº 2, de Fanny Sanín, 1980. 147 x 127 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Beato. Acrílico sobre lino crudo de Manolo Vellojín, 1985. 120 x 120 cm. Colección particular, Bogotá.



Matrimonio con pájaro azul.
Pintura a la caseína de Leopoldo Richter, 1957.
56 x 49 cm. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Eduardo Ramírez Villamizar, aunque sus soluciones formales circulen dentro de otra dimensión. Su trabajo es más orgánico; se compromete con el hierro y el óxido, donde impera el estatismo; y es importante la relación de lo continuo-discontinuo dentro de las superficies planas.

En el otro extremo de la geometría escultórica están los recientes trabajos de Hugo Zapata (1946). Geométrico al comienzo, Zapata realizó más tarde, para el aeropuerto de Medellín, unos arcos que señalizan la entrada; después hizo objetos en bronce, donde lo importante es la ambigüedad de la forma; hasta llegar a su preocupación más reciente, por la que sus creaciones tienen que ver, ante todo, con un profundo respeto por el material. La forma responde a una cierta percepción de las piedras elegidas; sus cortes lisos ponen en evidencia cómo en cada mineral existen unas superficies que, dentro de su organicidad, tienen valores estéticos en el universo de las texturas. Dentro de esta preocupación "ecológica" también está Ezequiel Alarcón (1949), quien construye imágenes con piedra, cabuya, guadua, etc. Cada material tiene su propio significado en las imágenes "puras".

Consuelo Gómez (1955) hace una escultura en la que la geometría es la constante, pero el diseño es lo importante. Luis Fernando Peláez (1945) explora otro espacio en el arte, espacio que en la siguiente década se convertirá en sinónimo del temperamento artístico. Se buscan otro tipo de valores, en la disolución de los límites tradicionales del arte. Todo es posible. En ese nuevo encuentro con la sensibilidad, prima la arqueología tanto urbana como existencial. Se trata de recoger el mundo en símbolos y reincorporar a los objetos una señal contemporánea. Sus cajas geométricas son universos cerrados, que incluyen vestigios; objetos que narran en la extrema limpieza del espacio la soledad del hombre moderno. Las ciudades son su itinerario, los puertos, su referente, y cada uno de los elementos simboliza una carga que crea tensión



Mujeres sin hacer nada. Oleo de Lucy Tejada, 1957. Museo Nacional, Bogotá.



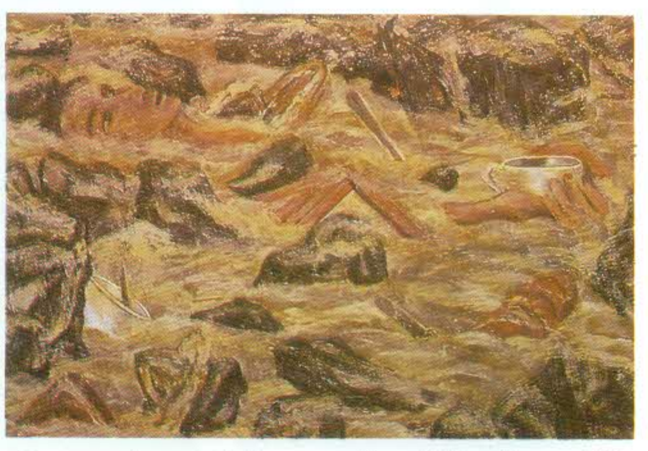
Autorretrato niño. Acrílico sobre tela de Miguel Angel Rojas, 1992. 30 x 180 cm. Archivo Arte en Colombia, Bogotá.



Amazonas. Oleo de Antonio Barrera, 1982. 193 x 390 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



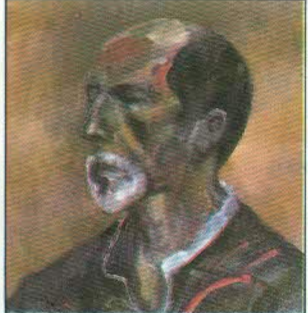
Sin título. Acrílico sobre tela de Gregorio Cuartas, 1982. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Desayuno en las rocas. Acrílico, arena y tierras de Diego Mazuera, 1988. 130 x 195 cm. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

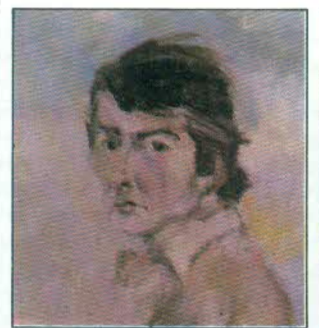
PINTORES COLOMBIANOS - RETRATOS Y AUTORRETRATOS


Juan Antonio Roda Compaired
1921
Autorretrato


Eduardo Ramírez Villamizar
1923
Lorenzo Jaramillo

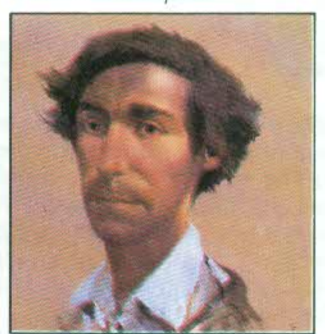

Hernando Lemaitre Román
1925-1970
Enrique Grau


Fernando Botero
1932
Autorretrato velazqueño


Luciano Jaramillo Trujillo
1938-1984
Autorretrato

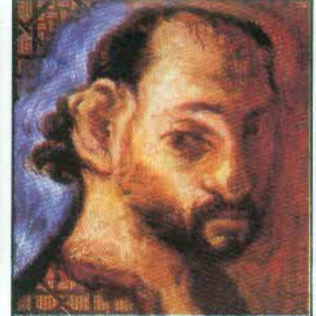

Alvaro Barrios
1945
Autorretrato como Rrose Sélavy


Beatriz González Aranda
1938
Juan Antonio Roda


Juan Cárdenas Arroyo
1939
Autorretrato


Darío Morales
1944-1988
Autorretrato


Ana Mercedes Hoyos Mejía
1942
Autorretrato con Dominga

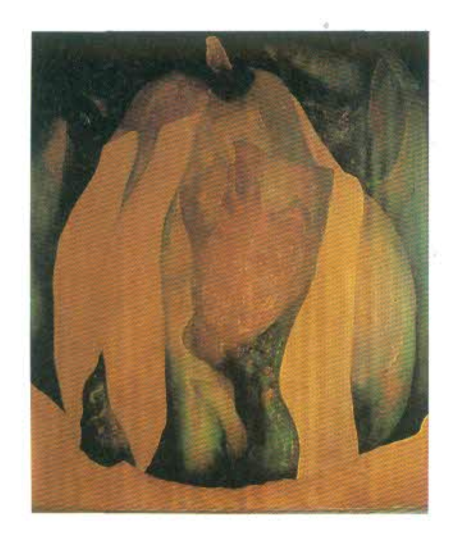

Víctor Laignelet
1955
Autorretrato


Saturnino Ramírez León
1946
Autorretrato

en las obras porque define el vacío en su "mundo inmenso de pequeños formatos".

EL ARTE DE LA ACCIÓN

La ortodoxia y la libertad se abren camino. El "comportamiento" marca esta época. Las convocatorias de Documenta, en Kassel (Alemania), y la Bienal de Venecia, que comandan las vanguardias europeas, dan a la palabra comportamiento un significado preciso: se trata de reemplazar el objeto artístico por la acción, o por el impulso que lleva a un individuo a crear algo. El comportamiento, entendido como una acción, se preocupa por crear situaciones efímeras, que quedan registradas por la fotografía, o que dejan un testimonio del proceso que conduce a la creación, desinteresándose por el resultado de ese proceso. Pero mucho antes de que "comportamiento" fuera la palabra más manipulada por los formadores de opinión en el campo de la actual vanguardia, las líneas de trabajo de los latinoamericanos pueden ser calificadas de "comportamientos" frente al viraje de noventa grados del concepto estético, a la nueva carga ideológica que se depositó sobre las vanguardias, y a las exigencias de la industria cultural. Respecto a la estética, los latinoamericanos —que siguieron practicando y defendiendo la existencia de la pintura, la escultura, el grabado, el dibujo— apoyaron una estética preocupada por fijar valores dentro de un marco histórico, rechazando ca-



Pera amarilla. Oleo de Gustavo Zalamea, 1986. 190 x 190 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

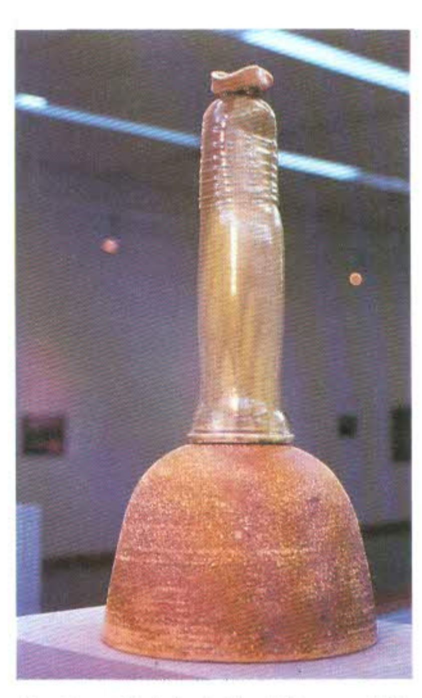
tegóricamente la nueva "estética del deterioro", que descalificaba cualquier intento axiológico para apoyar el cambio y las situaciones transitorias, anota Marta Traba.

Miguel Angel Rojas (1946) es representante de una vanguardia más independiente, que investiga todo tipo de materiales para desentrañar nuevas propuestas plásticas. Su obra es conceptual, trabaja con instalaciones que cambian al dibujo y al aguafuerte, en una búsqueda por una "figuración libre". Luego incluye el proceso fotográfico, como un testigo ocular de su propia dimensión erótica. Después llega el óleo, con investigaciones en las que mezcla posibilidades y reafirma el mensaje de lo heterodoxo. Todo es válido mientras se controle cualquier búsqueda.

Gustavo Zalamea (1951) es otra figura que incorpora su realidad como parte de su proceso artístico. Comienza con una línea de compromiso político, como *Tela para envolver las instituciones* y sus versiones apocalípticas de la *Plaza de Bolívar*. Después continúa reafirmándose tanto en sus trabajos en grabado como en pintura, que siguen procesos paralelos. En su obra pictórica, pasa por una época de frutas, expresionista, con la que gana el Primer Premio en el XXX Salón Nacional de Artistas, y después entra a una temática más urbana, en la que Bogotá es un referente sintomático. Zalamea se vuelve cada vez más simbólico, más metafísico. Del dibujo, que también practica, le va quedando una necesidad por crear atmósferas grises, que serán una constante en su obra. Uno de los aspectos más interesantes de su trabajo es la capacidad de recuperar sus etapas pasadas e incluirlas en las nuevas de una manera en que no se despoja del todo de sus argumentos.

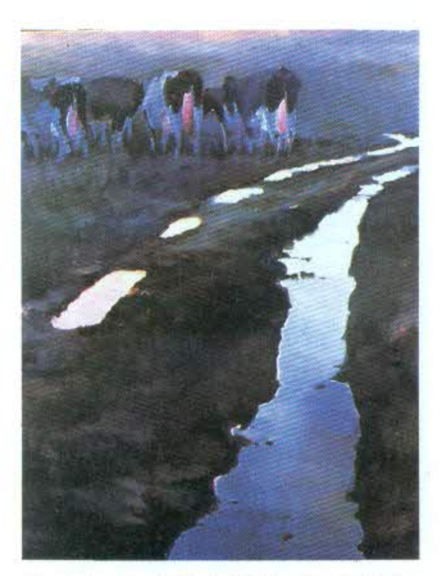
Como rastro de lo tradicional, se presentan en el tema del paisaje el anacronismo de Antonio Barrera (1948-1990), quien desde el principio insistió en un realismo muy cercano a la versión del siglo pasado; y María Cristina Cortés (1949), quien ha creado desde el planteamiento del color una versión más abstracta del paisaje. El tema de Cortés son las vacas de la Sabana, pero el elemento realmente importante es la atmósfera, el clima que crea a través de sus composiciones moradas.

Gregorio Cuartas (1938) realiza un silencioso paisaje de otro espacio y otro tiempo. La otra alternativa son las naturalezas muertas y, en ambas, el elemento importante es la descripción escueta de un mundo austero, pero donde se impone la modernidad de una geometría rigurosa, que busca el equilibrio.

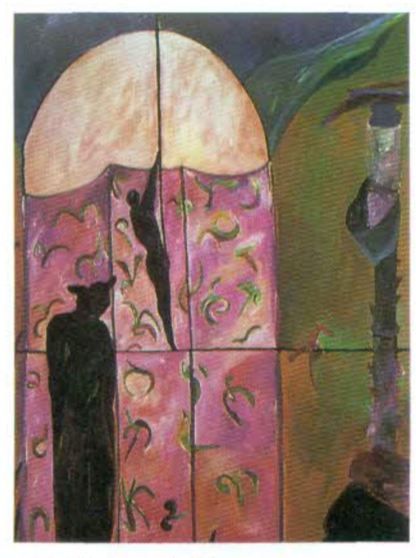


Flor tótem. Cerámica de Ronald Duncan, 1984. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

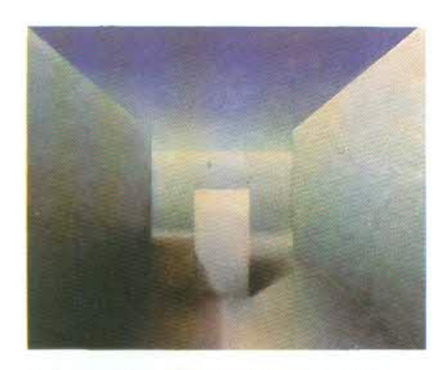
Nirma Zárate (1936), después de deshacerse en el grabado, ha seguido una investigación sobre la creación de papel. Alicia Barney (1952) ha buscado una alternativa original para que en sus objetos se vea la fuerza de una arqueología que sigue rastros de la identidad y una denuncia de la condición humana. Ofelia Rodríguez (1946) explora en las diferentes alternativas de telas y cajas, una expresividad que sólo la pintura y el bastidor alcanzan. Diego Mazuera (1950) es otro artista que intenta expresar sus denuncias a través de materiales diferentes. Margarita Monsalve (1948) centra sus alternativas expresivas en la investigación del espacio, con la construcción de cajas que incluyen un montaje fotográfico, y las posibilidades del grabado, en temas figurativos como en el análisis de una cartografía.



Sin título. Oleo de María Cristina Cortés, 1987. 120 x 96 cm. Archivo Arte en Colombia, Bogotá.



Al final de la cuerda floja. Acrílico de Gloria Duncan, 1992.



Des hechos. Oleo de Víctor Laignelet, 1991. 170 x 194 cm. Archivo Arte en Colombia, Bogotá.

El mundo de la cerámica presenta, desde hace algún tiempo, a artistas que insisten en salirse de la tradición utilitaria para encontrarle una solución más artística a su trabajo. Entre ellos se destacan las obras singulares y satíricas de Gloria Duncan (1943), las de Ronald Duncan (Estados Unidos, 1941), que incluyen una reflexión moderna de la antropología y, dentro de un concepto más abstracto, con el mismo material, la obra de Cecilia Ordóñez (1949).

ENTRE LA IMAGINACIÓN Y LA REALIDAD

La década de los ochenta entra con fuerza. Ya no existen pesos tradicionales que agobien al mundo de las artes plásticas. Los artistas han vuelto la mirada a Europa y sienten una especial atracción por las vanguardias alemanas. Si los años setenta fueron una época de pocos compromisos políticos, en los ochenta se verá cómo las premisas del Frente Nacional siguen manteniéndose y continúan en el poder los mismos partidos. El movimiento guerrillero M-19 une la violencia rural a una preocupación urbana. El centro es la postura política que obsesiona. Aparece el narcotráfico, que genera otro tipo de violencia. Así, entre el miedo y la pesadumbre, el compromiso de las artes plásticas toma distancia de una realidad demasiado cruda para ser interpretada rápidamente.

Lorenzo Jaramillo (1955-1992) insistió en una neofiguración expresionista, donde no hay respeto por la forma, sino devoción por la condición humana. La luminosidad de su pintura queda atrapada en una dimensión aterciopelada, donde el color y la materia se unen en una superficie muy densa. La pintura de Lorenzo Jaramillo incluye el drama de su tiempo; su figuración tiene la marca de un observador distante, que crea monstruos de esa realidad patente. Jaramillo interpretó el cinismo de la época, el vacío de la incertidumbre; dibujó lo frívolo del baile y los actos sociales.

Nadín Ospina (1960) representa, en sus esculturas pintadas, una estética que combina propuestas diversas y busca el vacío. La realidad misma es parte del fetiche de este tiempo y la manera como se enfrenta a ella es despojándola. Sus animales son parte de una fauna nativa y contrapone el simbólico natural con la imagen artificial. Ospina crea un orden meticuloso en sus instalaciones. Es el hombre racional que depura las formas para limpiarse de una sobrecarga de conciencia.



Plazuela con pedestal para héroe fascista. Oleo de José Antonio González, 1992. 100 x 120 cm. Centro de Arte Euroamericano, Caracas.

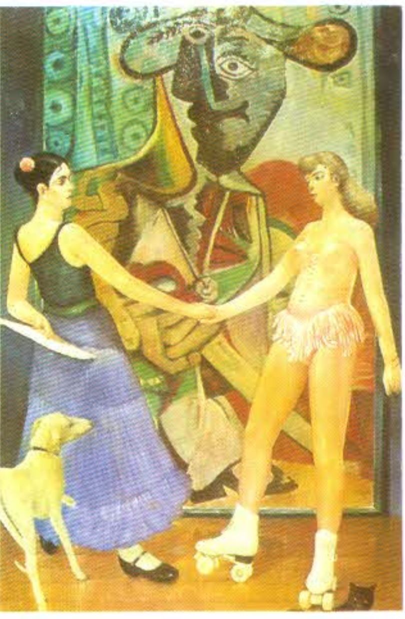
Luis Luna (1958) ha inventado un mundo en el que subyace el rigor de lo constructivo y la tendencia a la abstracción; un mundo de signos, unido a una idea conceptual que trata de dejar en sus cuadros el rastro del *graffitti*, que esconde el alma de un hombre urbano.



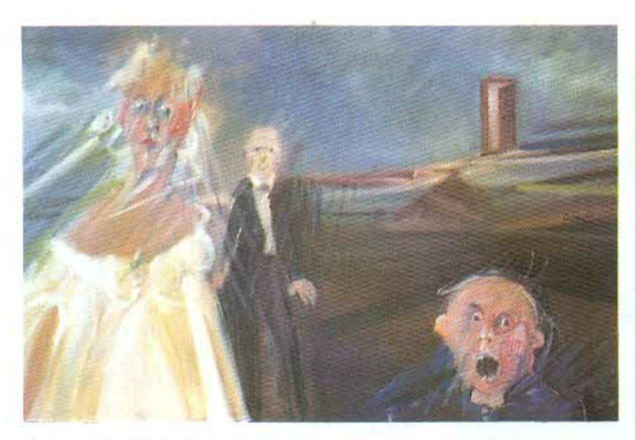
Sin título. Oleo de Alberto Sojo, 1990. 200 x 157 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



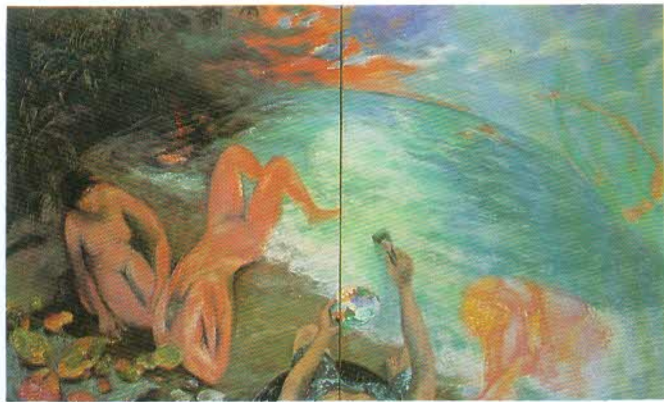
Sin título. Oleo de Lorenzo Jaramillo, 1981. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango.



Encuentro en Eleptis Magna. Oleo de Carlos Salazar, 1987. 250 x 170 cm. Colección particular, Bogotá.



Boda en Tívoli. Oleo de Luciano Jaramillo, 1978. 80 x 100 cm. Colección Jaramillo Martínez, Bogotá.



Dificultad inicial. Acrílico de Viviana Vélez, 1988. 150 x 240 cm. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

La abstracción ha tenido una vitalidad especial en esta década: una vitalidad matérica, como en Jaime Franco (1963); constructiva, como en Danilo Dueñas (1956); simbólica, como en Luis Fernando Roldán (1955); densa, como en León Trujillo (1952). Dentro de la figuración se presentan diversas alternativas que recogen sentimientos afines al expresionismo, como en Cristina Llano (1955), o al intimismo ilustrativo del dibujo sobre papel, de José Antonio Suárez (1955).

La "nueva objetividad" es un arte que rechaza la cronología como método de la historia lineal, pero eso no quiere decir que la sensibilidad circule por fuera de la realidad; por el contrario, es conciencia de ella. La "nueva objetividad" de los años ochenta significa "situación", acto y gesto, que son el punto de partida. Se trata de una "situación de construcción" de objetos, que tiene dentro de su propio reto la capacidad de reciclar desde la cotidianidad hasta los símbolos y signos de la vida sociopolítica. El objeto se impone sobre la escultura, la pintura, el grabado o el dibujo; en él existe una especial "aura", un diferente sentido de las cosas, que le permite al espectador descubrir nuevos caminos entre la realidad y la imaginación.

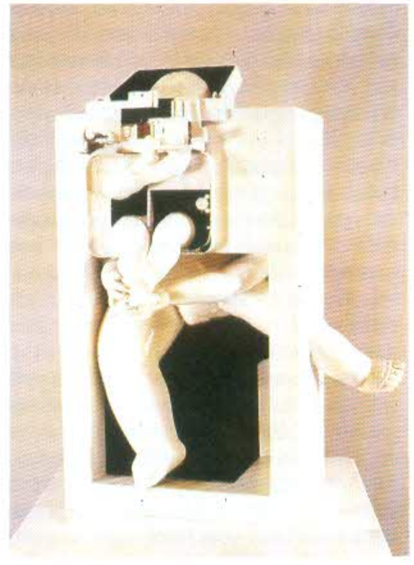


Jardín. Acrílico de Ana María Rueda, 1988. 163 x 119 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

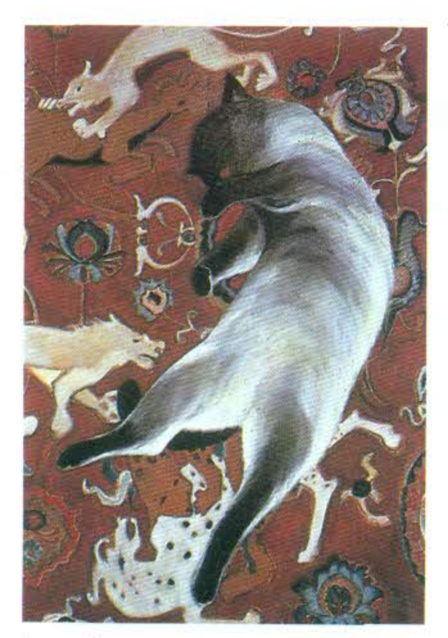
Los años ochenta se acercan al abismo del fin de siglo, que significa la incertidumbre de una nueva época y el peso de un milenio, y dentro de esta expectativa aparecen dos tendencias: una despojada de valores, con pocas convicciones, que no sale de la realidad del día; y otra más nostálgica, que recoge del pasado la fuerza para caminar en el presente. Los objetos hacen parte de la primera, se acercan a una condición efímera, que no reúne todos los elementos tradicionales de la estética, sino que, desesperadamente, busca aferrarse al cambio por la imperiosa necesidad de interpretar la contemporaneidad de un espíritu inconforme. Por eso encontramos que los nuevos objetos que circulan en el campo de las artes plásticas no apelan a una forma ni a un uso particular, porque también hacen parte de un sistema de valores y de una filosofía de la cotidianidad, deshecha por los acontecimientos.

El constructor de objetos de esta época no persigue utopías, sino que, por el contrario, se asoma a la realidad para codificarla en su complejidad a través de los materiales y las formas. Sus trabajos son símbolos de la arqueología urbana del siglo XX, que sirven de anclas y espejos.

María Fernanda Cardozo (1963) observa y transforma las diversas etapas de la violencia, a través de momentos específicos en su obra: primero con materiales de construcción desarticulados; después encontró en animales disecados un sinónimo de la muerte, y creó con ellos formas poéticas; más tarde, dentro de una adaptación algo *kitsch* reinterpreta las flores de plástico de los cementerios, por medio de jardines que salen de la pared. Roberto Sarmiento (1965) construye instaciones en las que plasma las circunstancias vividas; por ejemplo, realiza *performances* en las que incendia peceras hasta que el vidrio se rompe, re-



Caja blanca. Ensamblaje en madera y acrílico de Bernardo Salcedo, 1979. 53 x 43 x 30 cm. Galería Garcés & Velásquez, Bogotá.



Letargo de tango. Acrílico de Nancy Friedemann, 1988. 180 x 130 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

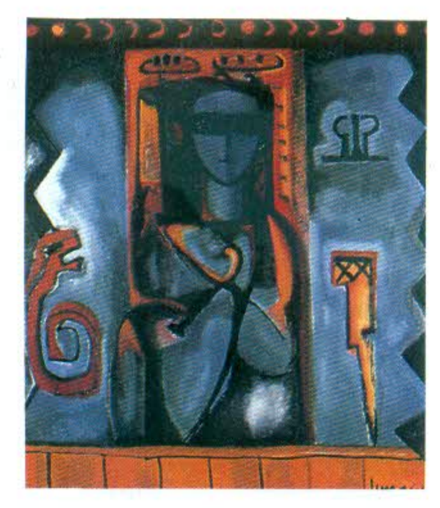


Huerto. Carboncillo de Elsa Zambrano, 1990. 195 x 140 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

creando la explosión de las bombas que sonaban en la ciudad. Une así expectativa e incertidumbre. En sus instalaciones cada elemento hace alusión a la muerte certera. Enrique Jaramillo (1960) también interpreta las sensaciones de la fuerza y la pesadumbre de un tiempo mortal y toma de las calles objetos para armar la historia de quienes recogen desperdicios. Pablo van Wong (1957) construye objetos en los que realiza mezclas agresivas, pero profundamente armónicas, entre materiales heterodoxos: espinas, panales de abejas o hierro oxidado. Van Wong construye sus objetos para hacer evidente el deterioro progresivo del orden establecido. Juan Luis Mesa (1961) también maneja el mundo objetual, ya no para reflejar la agresividad de la época, sino para amarrar elementos de materiales naturales y madera, que son consecuentes con su obra. Otro constructor de imágenes que parten de elementos naturales es Juan Fernando Herrán (1963).

Una de las alternativas que se presentan es la búsqueda de una zoología llena de posibilidades plásticas; es el caso de los animales "despojados" de Armando Montoya, quien intenta salirse de la idea del bastidor y, en madera recortada y acrílico, reinterpreta un mundo ascético y expresionista. En el otro extremo están los rituales matéricos de Luis Fernando Zapata (1951).

Dentro de la variedad de materiales, el mundo textil adquiere nuevas propuestas y dimensiones; lo que antes fue la generación del textil, vuelve a tener vigencia con lo que podemos llamar "obra textil": trabajos que parten de la fibra y cuyo proceso ya no está supeditado al telar. Aquí encontramos a artistas como Clara Inés Palau, Marta Ramírez, Alvaro Diego Gómez Campuzano, Silvia Londoño, Diana Marcela Carmelo.



Amarga presencia. Acrílico de Luis Luna, 1990. 170 x 150 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

La pintura —que es la gran tradición colombiana— sigue su inevitable camino y cada cual encuentra, dentro de las técnicas mixtas, sus posibilidades de expresión. Así encontramos los sutiles pero cargados trabajos de Ana Patricia Palacios (1961); las coordenadas barrocas, llenas de grafismos y referencias urbanas, de Eduardo Pradilla (1960); el acercamiento a una pintura más "infantil" en el tratamiento del tema, pero sin descartar una búsqueda original en el color, de Liliana González (1964).

Bibliografía

BARNEY CABRERA, EUGENIO. *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional, 1970.

CALDERÓN SCHRADER, CAMILO (Ed.). *50 años Salón Nacional de Artistas*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1990.

GIL TOVAR, FRANCISCO. *El arte colombiano*. Bogotá, Plaza & Janés Editores, 1976. 2ª ed: Bogotá, Plaza & Janés, 1985.

GUEDEZ, VÍCTOR. *Once expresiones del arte colombiano contemporáneo*. Embajada de Venezuela. Bogotá, Editorial Presencia, 1986.

IRIARTE, MARIA ELVIRA. *Historia de la serigrafía en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1986.

MEDINA, ALVARO. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ. *Marta Traba*. Bogotá, Planeta, 1984.

RUBIANO CABALLERO, GERMÁN. "Las artes plásticas en el siglo XX". En: *Manual de historia de Colombia*, tomo III. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1980, pp. 415-444.

RUBIANO CABALLERO, GERMÁN. Artículos varios. En: *Historia del arte colombiano*, Vol. X, XI y XII. Bogotá, Salvat, 1983.

RUBIANO CABALLERO, GERMÁN. *Escultura colombiana del siglo XX*. Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1983.

SERRANO, EDUARDO. *Un lustro visual. Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*. Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá-Ediciones Tercer Mundo, 1976.

SERRANO, EDUARDO. *Cien años del arte colombiano. 1886-1986*. Museo de Arte Moderno de Bogotá. Bogotá, Benjamín Villegas, 1985.

TRABA, MARTA. *Seis artistas contemporáneos colombianos*. Bogotá, Antares, 1963.

TRABA, MARTA. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali, Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1974. 2ª ed: Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1985.

Arte étnico

Nina S. de Friedemann

LO ÉTNICO Y LO ETNOCÉNTRICO

El concepto de arte étnico como una expresión estética de sociedades aborígenes arqueológicas o de grupos étnicos contemporáneos tiene sus raíces en la segunda mitad del siglo XIX, a partir del desarrollo de la ciencia antropológica. Aquellos grupos que fueron considerados "primitivos" dentro de una interpretación evolucionista de la sociedad humana, en cuyo tope aparecía la sociedad occidental, empezaron a ser objeto de estudio. Y los fenómenos de sus expresiones culturales tanto en la organización social, como en la religión o en el arte, fueron así mismo llamados "primitivos". Sin embargo, en las ciencias sociales y en algunos ámbitos del arte se ha venido revaluando, afortunadamente, este concepto que enmarcaba la concepción etnocentrista del mundo occidental discriminando al "otro".



Mola de los indígenas Cuna: 41.5 x 47.5 cm.

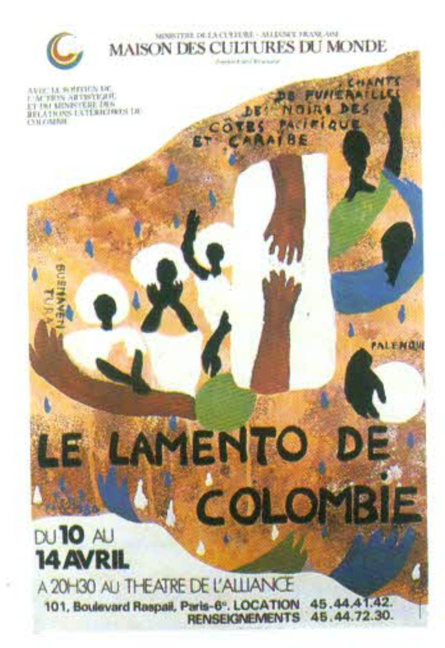
Para la antropología, el arte es un comportamiento universal del hombre en todos los tiempos y lugares del mundo que conocemos, aunque en cada sociedad sus manifestaciones hayan sido tan diversas como sus circunstancias históricas. No obstante, hablar de arte étnico implica aceptar que existe el arte en ámbitos diferentes al del mundo occidental, cuyo espectro conceptual es dominante en este hemisferio. Entonces, la especificidad de lo étnico requiere explicaciones.

El arte étnico tiene los elementos básicos de cualquier otro: un creador que trabaja con diversos medios, sean cortezas, papeles, maderas, metales, barnices, textiles, para expresar estéticamente un símbolo, una emoción, un sentimiento en el campo de la plástica. En la expresión literaria, sus materiales pueden provenir de la experiencia de la comunidad y plasmarse en tradiciones orales, en cánticos o en poesía. Así, el arte étnico aparece en cualquier lugar del planeta: en épocas antiguas o en tiempos presentes, dondequiera que hayan existido o existan seres humanos. Su especificidad estriba en el proceso de producción social, que es distinto del proceso de producción individual en sociedades como la occidental. No obstante, el arte étnico es susceptible de ser analizado en la interioridad y en la exterioridad de sus símbolos, de sus cánones estéticos, del tiempo y del espacio donde aparezca. Además, tiene la particularidad de interpretar no sólo la sociedad donde surge, sino la influencia de su contacto con otros grupos e ideologías.

En la historia del arte étnico arqueológico de los indios colombianos, por ejemplo, el impacto destructor de la conquista española quedó plasmado en la repentina desaparición de horizontes de orfebrería escultórica, o en el empobrecimiento de formulaciones estéticas en sus textiles o cerámica. Pero del mismo modo que algunos grupos sucumbieron con todas sus manifestaciones culturales de visiones del mundo y sus expresiones orales, plásticas, musicales e instrumentales, otros sobrevivieron, adaptándose e integrando en su cultura y, particularmente, en el arte, las consecuencias del contacto.

En Colombia, el hecho de que aún sobrevivan grupos étnicos en el marco del Estado nacional, implica que el proceso de permanencia y de cambio del sistema de valores de los indios, los negros y de otros grupos como los campesinos, no se ha detenido. La existencia de lo étnico y el ejercicio de la etnicidad son resultados de complejos procesos de evolución y reivindicación social, que siguen contribuyendo al dibujo de los perfiles culturales de los grupos humanos en las regiones, y también a nivel nacional.

Arte étnico es la cerámica precolombina de los tumacos, o las obras arqueológicas de oro de los quimbayas. Ejemplos de arte étnico con diseños de reminiscencia artística precolombina entre grupos indígenas contemporáneos con fronteras sociales, culturales y territoriales claramente discernibles, pueden encontrarse entre los chumbes de los indios ingas en el área del Putumayo en Colombia, y también entre las tallas escultóricas de los emberaes, noanamaes y cunas, en el bosque húmedo del Chocó. Las tallas en madera representan su visión cotidiana del mundo colmada de espíritus de árboles y plantas, y de animales de presa; espíritus que a su vez son dueños de tropas de espíri-



Cartel para "El lamento de Colombia", recital de cantos funerales de los negros del Pacífico y del Caribe. París, 1986.

tus; espíritus de animales de oro que salen de los ríos y que se sumergen en ellos. En tal mundo de representación simbólica, el personaje más importante es quien los maneja, que es, así mismo, el escultor: un hombre o una mujer a quien se conoce como *jaibaná*. Se le admira cuando soluciona problemas, pero se le teme por sus habilidades maléficas. Así, el arte de esculpir los espíritus o *jais*, que están contenidos en cada bastón o talla, es también el arte de saber manejar sus poderes benéficos y maléficos.

Entre los grupos negros contemporáneos, la expresión artística puede aparecer en una batea tallada exquisitamente en chachajillo por un minero del río Guelmambí, en Nariño, o en un adorno corporal en filigrana de oro, realizado por un orfebre de Quibdó, en el departamento del Chocó.

Del mismo modo, pueden encontrarse expresiones singulares en el arte danzario o en el escénico, donde la creación colectiva muestra elementos coreográficos, lingüísticos, de parafernalia o musicales para conmemorar o celebrar una deidad, un santo, un mito o un milagro. Ejemplos de arte escénico aparecen en la fiesta de San Francisco en Quibdó, en las balsadas de la Virgen de Atocha en Barbacoas, o durante el carnavalito de los indios sibundoyes en el Putumayo. También en los arrullos, en los cantos funerarios, o en los cánticos para adorar al Niño Dios. Las coplas de pasión que se entonan los jueves y viernes santos en el litoral pacífico entre comunidades negras y los romances religiosos de diversos pueblos campesinos colombianos, son ámbitos para el análisis estético. Todas estas formas de arte verbal, junto con los cuentos, las leyendas o las adivinanzas, hacen parte del bagaje cultural de grupos que narran de esta manera su historia, sus visiones cósmicas, sus sueños pretéritos y futuros.

Lo étnico en la vanguardia occidental

Con las investigaciones etnográficas y los desazones producidos por la descolonización política e intelectual en América y luego en Africa a finales del siglo XIX, las manifestaciones artísticas de los pueblos dominados por Europa iniciaron su travesía por las rutas del arte que, al fin y al cabo, son los caminos de la historia del hombre. Paradójicamente, al desarrollo de este hecho contribuyó un número importante de artistas europeos: Henri Matisse, Juan Gris, Georges Braque, Pablo Picasso, André Derain y Maurice de Vlaminck, entre otros, rebuscaban los cimientos de la vida misma y escudriñaban las esferas del mito, del tabú, del rito y de la magia. Exploraban nuevas posibilidades de expresión formal y querían salirse de un mundo enclaustrado por fronteras que agobiaban el ansia de su creatividad individual, frente a las nuevas dimensiones de la ciencia y del pensamiento político. Así, su encuentro con el arte africano, con el de los isleños de los mares del sur o el de los indígenas americanos, les facilitó tanto a ellos, como al arte de Occidente, entrar por nuevas puertas de vanguardia.

La vanguardia se delineó con el asombro del descubrimiento de una estética étnica plasmada en la brevedad de las formas, en la ausencia de afirmación anecdótica y, posiblemente, en la percepción de lo mágico en el simbolismo de la expresión. Estas eran condiciones que los artistas del mundo occidental trataban de lograr en su trabajo, como una interpretación del mundo que bullía con nuevas situaciones e ideas. Algunos analistas del arte de Occidente han señalado este momento como un clímax de receptividad, que propició una alternativa frente al colapso de una tradición estética que arrancaba desde el clásico griego y que se mantenía hasta ese momento del siglo XIX. Así se entiende el impulso que permitió a los artífices del arte occidental dirigir su mirada hacia las obras de sociedades lejanas en el tiempo y el espacio geográfico y distintas de la tradición heredada de Occidente.

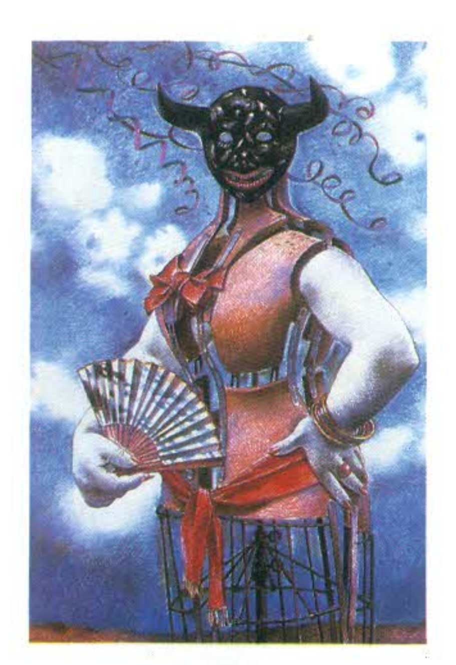
Las máscaras y las estatuas africanas ofrecieron a los artistas europeos una síntesis de las formas abstractas, una arquitectura basada en superficies y el predominio del círculo y el cubo. Podría decirse que el arte étnico entró en la alquimia de las nuevas propuestas estéticas, que se integraron en expresiones originales y marcaron en el nuevo siglo visiones frescas en el arte occidental. Así mismo, el reconocimiento de las calidades plásticas tanto del arte de Africa, como del de Oceanía y del de los indios americanos, se abrió paso en sa-



Influencia del arte étnico: "Cabeza", escultura en cerámica y metal de Gloria Duncan, 1988. Colección particular, Bogotá.



Chumbe de los indígenas Inga. Tejido en lana.



La diabla-maniquí, de carnaval.
Dibujo al pastel de Enrique Grau, 1991.
150 x 115 cm. Colección particular, Bogotá.

las de exhibición, en museos, en colecciones privadas y en muchas páginas escritas, donde sus obras empezaron a ser tema y objeto de discusión y admiración.

En Colombia, fueron el pintor Luis Alberto Acuña y el escultor Rómulo Rozo quienes introdujeron el espíritu de vanguardia que a finales del decenio de 1920 habían podido palpar personalmente, en un encuentro con el conocido pintor Pablo Picasso en París. Allí, la admiración del célebre artista frente a las obras de Acuña, que exponía en la Escuela Superior de Bellas Artes, giraba en torno a la ausencia en ellas de la americanidad, del trópico suramericano y, en general, de una autenticidad que desde la vanguardia europea él buscaba en la obra del colombiano. A su regreso a Colombia, Acuña haría parte de grupos de estudio que se formaban a la sazón y que darían origen a instituciones e investigaciones etnológicas sobre indios arqueológicos y contemporáneos. En 1936, Acuña publicó su libro *El arte de los indios colombianos*.

En ese mismo año, y dentro de esta atmósfera reflexiva, una agencia de compra de oro del Banco de la República, en Honda, se abstuvo de enviar a la fundición, como era costumbre, un grupo de obras de oro que, junto con otras, iniciaría en 1939 la deslumbrante colección de arte orfebre precolombino que dio origen al actual Museo del Oro de Colombia.

Pero esta irrupción del arte étnico en el panorama estético de Occidente no implicó una verdadera consideración de las esencias del arte arqueológico o contemporáneo de los pueblos étnicos por parte del artista europeo, y mucho menos por parte del latinoamericano, que ya empezaba a buscar un espacio en la "universalidad", entendida como la metrópoli occidental. No era posible, pues en las sociedades africanas o en las aborígenes, como las de los indios colombianos escultores de espíritus, el arte surge de manera distinta, y los artistas europeos, tanto como los latinoamericanos, no estaban interesados en los procesos sociales de la producción de ese arte "exótico", conocido en su tiempo como "primitivo". La explicación científica de la evolución humana, que era una de las preocupaciones de ese momento histórico de reflexión, servía más bien como escenario para la formulación de interpretaciones estereotipadas sobre las manifestaciones culturales de las sociedades aborígenes. Una de tales estereotipias era la definición del arte que hoy se conoce como étnico, en términos de arte y artefactos "primitivos" que, como tales, llegaban en los baúles de los viajeros e iban a parar muchas veces a las tiendas de objetos raros de París y otras ciudades del Viejo Mundo.

El interés exótico de los europeos por los aborígenes africanos y los americanos se enmarcó así dentro de una visión de oposición, donde los primeros se consideraban civilizados. El arte occidental, como expresión de civilización, ocupó entonces el tope de una escalera propuesta como el paradigma ideal de la realización estética. En peldaños inferiores se colocó el "otro arte", el arte de los otros, el arte primitivo o aborigen, el arte salvaje, el arte indio, el arte negro, el arte tribal.

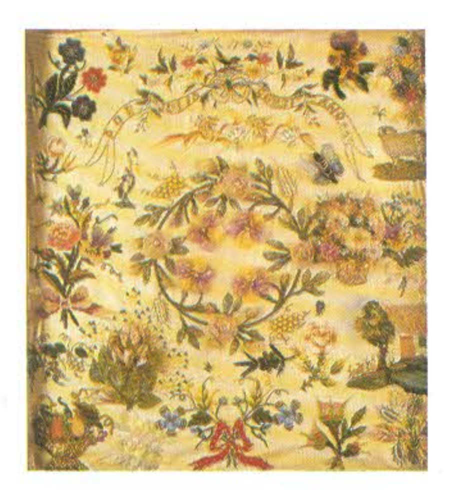
Lo étnico en el horizonte colombiano del arte

En Colombia, el eco del paradigma "ideal" apoyado en el arte occidental quedó plasmado, a finales del siglo pasado y a comienzos del presente, en la conceptualización que los cronistas republicanos hicieron del arte étnico arqueológico de San Agustín como "antigüedades". Ello, pese a la existencia de los escritos del sabio Francisco José de Caldas, quien en 1797, en el *Semanario de la Nueva Granada*, ya había señalado a la estatuaria de San Agustín como producto de las artes, quejándose de que «nuestros historiadores no han transmitido la menor noticia».



Mítica familia indígena.
Talla en madera de Luis Alberto Acuña.
Archivo Documental,
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Pero este problema no era únicamente de historiadores o de intelectuales; en el siglo XIX, el afán de los gobernantes se centraba en el establecimiento de las fronteras físicas y en el registro de los recursos naturales que permitieran la consolidación del Estado, y cualquier discusión sobre dependencia o independencia cultural del país no tenía cabida. Las raíces de la patria se plantaban en España. Europa constituía para Colombia el espejo dominante de la cultura y la vértebra que articularía el saber y el hacer del país. Si la presencia física de indios y negros en el territorio era considerada como una barrera en la ruta del progreso y de la civilización, cualquier reconocimiento en el campo de sus expresiones culturales estéticas era inexistente. Más aún, la identificación con cualquier rasgo étnico acarreaba la estigmatización socio-racial, que grupos e individuos imposibilitados para abandonar su cultura tuvieron que sufrir. Infortunadamente, el pecado cultural de ser indio o negro, o de tener su ascendencia, no ha desaparecido aún en la sociedad colombiana, pese a las formulaciones de una nueva Constitución que,



Dechado de bordado realizado en Boyacá por Julia Corsi, año de 1876. Integra temas de tradición eclesiástica con motivos locales. Colección particular, Bogotá.

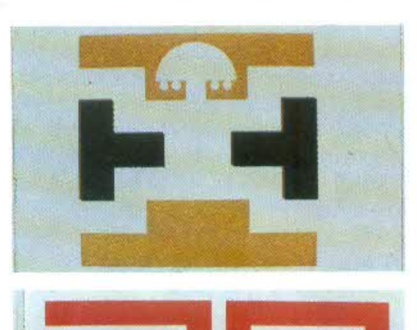
desde 1991, define al país como multiétnico y, por ende, en términos de pluriculturalismo. Con todo, lo étnico sigue manipulándose como mecanismo de dominio político-cultural, con nítidas reminiscencias del pasado, cuando el blanqueamiento socioracial y el mestizaje se ofrecían como proyecto de participación en la nación.

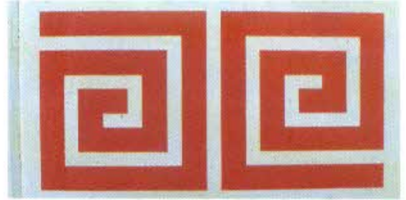
En el campo del arte, sin embargo, la crítica peyorativa en torno a la cita estética de lo precolombino en el trabajo artístico, es considerada actualmente como anacrónica. Y así se señala en la historiografía del arte en Colombia, que ha rescatado escritos aparecidos en los periódicos del decenio de 1930, donde se censuraba a Acuña y a los de su grupo: «Estos escultores y pintores bachués nos están llenando de indios los salones», escribían con desenfado.

Lo étnico y la vanguardia ilustrada en Colombia

En la actualidad, en muchos lugares del mundo occidental el paradigma "ideal" ha sufrido la erosión provocada por una reflexión estética y filosófica seria, cuyas proyecciones empezaron a manifestarse en nuevas vanguardias de una expresión plástica permeada por el testimonio de las ciencias antropológicas.

En Colombia, entre los primeros artistas así influidos, aparece el grupo Bachué, encabezado por el pintor Luis Alberto Acuña, el escultor Rómulo Rozo y el pintor Carlos Correa. Años más tarde, el ojo del diseñador David Consuegra se fijaría en el diseño precolombino, para componer los símbolos tales como el del Museo del Oro (1965), Museo de Arte Moderno de Bogotá (1964), Artesanías de Colombia (1968) e Inravisión (1964). Consuegra fue seguido por el pintor Antonio Grass, quien además realizaría estudios de temas como el círculo, animales mitológicos y los rostros indígenas en las obras arqueológicas. Es indudable que a Grass le inquietaba conocer el significado intrínseco del sistema de valores simbólicos de los indios: entender la iconografía de los principios subyacentes de la mentalidad india. Unos años antes, en el decenio de 1950, el escultor Eduardo Ramírez Villamizar, con su obra *El Dorado*, también había hecho tangible su preocupación por el legado artístico de los indios en Colombia, ingresando en el escenario de la que podría denominarse una vanguardia ilustrada a partir de lo precolombino. Edgar Negret es, después de Ramírez Villamizar, el escultor que actualmente sigue apoyando su trabajo formal en la expresión del arte precolombino. Al respecto, es imprescindible mencionar al pintor y escultor Fernando Botero, quien en 1958 obtiene el primer premio en el XI Salón Nacional, con una obra titulada *La camera degli sposi*, a la cual, en ese tiempo, el crítico Walter Engel señaló como «una inspiración básica del renacimiento italiano y una visión de raigambre aborigen». Engel opinó que en Botero operó «otra reminiscencia —consciente o inconsciente—, la de las estatuas de San Agustín. Especialmente las dos figuras frontales del centro [...] El concepto mismo de las figuras [...] tiende a esa magna, pétrea monumentalidad propia de la estatuaria agustiniana», concluyó.





Logosímbolos para el Museo del Oro y Artesanías de Colombia, diseñados por David Consuegra, 1965 y 1968. Publicados en su libro "De marcas y símbolos", Bucaramanga, 1976.



Rostros Tairona. Lámina de Antonio Grass en su libro "Los rostros del pasado", 1982.

Arte étnico y artesanía

Los procesos

Así como la creatividad es elemento esencial en el arte étnico, también lo es en la artesanía, definida como una expresión estética compartida por un grupo y plasmada en obras que pueden repetirse una y muchas veces no solamente en la forma y la técnica, sino en su función utilitaria o decorativa. Desde luego, en el momento creativo puede ser un artista individual el originador de la obra, quien en tal calidad realiza un trabajo de experimentación y de afirmación estética propia, captando la admiración de la comunidad hasta el punto de que otros individuos deciden adoptarla como un modelo y ejecutarla en un patrón de repetición. Entonces, la habilidad artesanal de uno o varios trabajadores que reproducen la obra original, la convierte en una artesanía. Así, por ejemplo, durante el decenio de 1980, la monumental obra de Fernando Botero generó una artesanía de piezas en cerámica conocidas como "las boteros", que eran figurinas robustas que imitaban la forma de las esculturas del artista.

Situaciones similares debieron darse entre los artistas precolombinos; la única diferencia está en que, de acuerdo con el antropólogo Ronald Duncan, en ese caso no se ha podido conocer la identidad individual del artista que, a lo mejor sin proponérselo,

se convirtió en el inspirador de la artesanía. Por supuesto, en el horizonte arqueológico americano abundan los hallazgos de artesanía; un ejemplo es la repetida cerámica de uso doméstico con formas, diseños y colores, tan frecuente en los yacimientos precolombinos de los Andes colombianos. Pero otro ejemplo de artesanía basada en el arte étnico arqueológico, es la copia o réplica que actualmente se realiza de piezas originales de colecciones particulares o de museo, debidamente acreditadas como tales. Esta réplica de obras en oro o en cerámica, hecha en materiales con apariencia similar a los de las obras auténticas, se ha llevado hasta el campo de la industria, particularmente en el caso de la orfebrería y del tallado de cuentas de piedras de collares; claro que en este nivel de producción, la réplica ya deja de ser una artesanía.



"La camera degli sposi. Homenaje a Mantegna". Oleo de Fernando Botero (2a versión), 1961.

En Colombia, la artesanía que tiene sus raíces en el arte étnico arqueológico o contemporáneo de indios y de negros, o en tradiciones de los europeos, utiliza diversos medios para su expresión plástica: metales, madera, arcilla, fibras vegetales y animales, cuernos y huesos de animales, semillas, cortezas, papeles, piedras; y puede existir simultáneamente con el arte étnico que la origina. Ejemplos de esta circunstancia son las esculturas de espíritus de los indios emberaes y noanamaes, quienes actualmente realizan tallas con destino al mercado nacional de objetos de artesanía.

Sin embargo, en el mercado de artesanías proveniente de emberaes y noanamaes está ausente el barco de espíritus, que es parte integral de la iniciación de un *jaibaná*. Se trata de una obra en madera de balso, pintada con colores vegetales y en la cual se yerguen como pasajeros figuras humanas armadas de escopetas y de garrotes, en actitud agresiva. Los barcos

La Cerámica Alzate



Vaso característico de la cerámica Alzate. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.

Producida inicialmente en Medellín, en el sector de Robledo, por la familia Alzate de Marinilla, esta cerámica de color negro brillante ha pasado a la historia como uno de los casos de imitaciones más notables del arte precolombino. Acusado de arte fraudulento en 1920, hoy se considera como una genuina expresión de arte popular y como una interesante secuela de la cerámica prehispánica en Colombia. El Museo de la Universidad de Antioquia conserva 1500 piezas Alzate, provenientes del Museo Leocadio María Arango, y el resto de la producción se halla dispersa en museos de Europa, en el Museo de Historia Natural de Nueva York y en colecciones particulares.

Se estima que la producción de cerámicas Alzate transcurrió entre 1885 y 1930 aproximadamente. Su creador fue el taxidermista Julián Alzate, guaquero, además, y comerciante de piezas precolombinas auténticas, quien transmitió a sus hijos Luis, Miguel y Pascual la fórmula para obtener la característica cerámica negra. Leocadio María Arango, gran coleccionista de arte precolombino y aficionado a la historia natural, fue el principal e inocente patrocinador de los Alzates, al adquirir muchas de sus piezas, las primeras de las cuales se inspiraron no sólo en verdadera cerámica Quimbaya, sino también en láminas del libro *Geografía general y compendio histórico del Estado de Antioquia* (1885), de Manuel Uribe Angel.

El estilo de los ceramistas Alzate es claramente diferenciado. Las obras de **Miguel**, menos artísticas, son de color rojizo, bastante pesadas y de grandes dimensiones, con representaciones de ídolos multicéfalos, realistas y grotescos, y grandes bandejas zoomorfas, ovaladas o circulares, siempre con gran exuberancia de formas. **Luis**, el mejor artista y ceramista, fue también el más original: trabajó en Cali y elaboró sobre todo piezas de vajilla (jarros, pocillos, tazones, teteras, floreros, etc.), objetos fitomorfos y pequeños ídolos (a veces sonajeros), todos con una aceptable comprensión de la mentalidad indígena y sin las grotescas exageraciones de Miguel; sus obras generalmente sobrepasan los 20 cm de altura **Pascual** trabajó en Medellín, Cali, Bogotá, Barranquilla y Cartagena; sus figuras son livianas, de pequeñas dimensiones, y siguen de cerca los modelos indígenas: rodillos, pintaderas, torteros, volantes de huso, idolillos, lagartijas, ranas, serpientes y frutos diversos (mazorcas, calabacillos); su técnica es menos perfecta que la de Luis, aunque demostró un gran sentido de los valores plásticos y decorativos.

Para darle visos de "autenticidad", los Alzate recubrieron sus obras ya cocidas con barro colorado fresco, que penetraba en las incisiones y les daba apariencia de haber sido sacadas recientemente del entierro. Este elemento llevó a los etnógrafos Seler y Von Den Steinen a descubrir el engaño de las cerámicas negras colombianas. Pero ya desde 1921, el arqueólogo Rocheraux revaluó la cerámica Alzate calificándola como "Un arte nuevo".

MARIANO MOLANO

que exhibe el Museo Nacional en Bogotá, tienen en sus mástiles figuras de aves de mayor tamaño que las representaciones humanas. Así mismo, es interesante notar los cambios que en su calidad de artesanía registra la escultura de bastones que empieza a llegar al mercado con regularidad y en cantidad apreciable: si bien la madera dura de mare o marequende —y en algunos casos oquendo— sigue usándose, las líneas escultóricas se han vuelto más angulares y menos redondeadas, respondiendo así al requerimiento de la urgencia comercial. Las formas también empiezan a ser repetitivas en la ruta de la conformación de una artesanía.



Bastones de los indígenas Emberá, del Chocó. Tallas en madera. Colección particular, Bogotá.

Aunque el examen formal de cada pieza no permite clasificarla como un trabajo seriado, las piezas son talladas fuera del contexto sagrado ritual en el cual se originan tradicionalmente; en otras palabras, los espíritus de la selva no toman posesión de la obra y ésta no hace parte del rito poético conocido como *jaibaná*, que es una expresión del chamanismo: un intrincado complejo de creencias, conocimientos y ritos de mediación y control entre este mundo y el sobrenatural. A propósito de esto, el antropólogo Gerardo Reichel-Dolmatoff afirma que en todas las partes del mundo hay una relación estrecha entre el chamanismo y el arte, e incluso, en algunas tribus, el chamán sigue siendo un artista o un artesano consumado.

El rito poético del arte étnico

Un ritual de *jaibaná* para curar un enfermo se celebra en la casa del chamán o *jaibaná*, o en la del enfermo, y en ambas instancias el primero recibe compensación por sus oficios, sea en animales, dinero o productos de la chagra. En ambos casos, el tambo donde la ceremonia se realiza se somete a preparativos especiales, realizados por las mujeres que allí viven: lavan y perfuman el piso con agua de flores, hojas de heliotropo y otras hierbas aromáticas; preparan la barbacoa de madera de balso para que el enfermo yazga; en las riberas de algunos ríos del litoral pacífico, donde la tradición se ha preservado más, se prepara la chicha de maíz y se deja fermentar para la noche del rito. Las mujeres se visten con parumas o faldas nuevas; se pintan el torso y la cara con dibujos negros de jagua y se adornan con joyería de plata y chaquiras; espantan a los perros y esconden las escopetas, considerados enemigos de los espíritus de los animales de presa, quienes llegan como invitados al *jaibaná*; y algo muy importante: retiran la escalera que conecta el tambo con el piso de la selva. Figurillas de balso, decoradas con colores vegetales, se cuelgan del techo del tambo; la chicha se vierte en calabazos que se colocan alrededor de la barbacoa, especie de choza de curación.

Cuando el enfermo está listo, el *jaibaná* inicia el llamado de los *jais*, y sopla su concha de caracol a manera de clarín y en dirección a la selva. Al espíritu del pecarí o saíno, madre de los animales de presa, se le llama entre los primeros. Su presencia es necesaria para iniciar la curación. El pecarí, animal terrestre, llega acompañado de aves del paraíso y de peces como el sábalo, el bagre y la doncella, que cantan como hombres. El *jaibaná* empieza a beber chicha mezclada con hierbas alucinógenas y continúa su llamado insistente a los *jais*. Luego inicia su canto. Sentado en su banco zoomorfo, fabricado durante su aprendizaje, agita sobre el enfermo, con la mano derecha, un manojo de hojas de palma, mientras en la izquierda sostiene los bastones rituales, que son los espíritus esculpidos en madera. Cada uno representa treinta o cuarenta espíritus de animales a quienes controla un dueño o patrono, el *jai sarra*. Tanto éste como los espíritus han llegado al poder del *jaibaná* durante su aprendizaje con distintos maestros. Los antropólogos Ariane Deluz y Mauricio Pardo, estudiosos de este ritual, anotan que es difícil saber si cada *jai* o espíritu corresponde a una enfermedad, o si algunos de los espíritus llegan solamente como espectadores. Pero en medio de la concurrencia, también aparecen los *antumiás* y los *pakores*, espíritus malignos. Además, espíritus de perros, ranas, pájaros, mamíferos domesticados y salvajes, animales del mar y hasta parafernalia material de tipo europeo. Como si fuera poco, los grandes chamanes o *jaibanás* disponen de otros *jais*, que son almas de muertos que ellos tuvieron la habilidad de capturar. El convite en la mitad de la selva y de la noche es a beber chicha y a ayudarle al *jaibaná*.

Aquellos espíritus que acuden al llamado empiezan a rodear el tambo. Cerca de la medianoche, la concurrencia es nutrida y el ritual llega a su clímax. El *jaibaná* entra en éxtasis alucinatorio, estimulado también por la chicha y el *pildé*. Agita con más vigor la hoja de palma sobre el paciente; chupa la parte enferma, escupe y masculla recitaciones para conjurar el daño. Exhala el humo de su cigarrillo o de su pipa sobre el enfermo; un espíritu más poderoso que aquél que causó la enfermedad, debe actuar en el momento. El *jaibaná* canta, succiona, frota la parte enferma con el bastón, sigue cantando, bebe más chicha, sigue bebiendo. El poder del espíritu que cura entra en acción. La noche avanza hacia la madrugada y el *jaibaná* luce extenuado. Con las primeras luces de la alborada, los espíritus se alejan y el *jaibaná* los despide. El tambo está en silencio. La gente de la casa bebe entonces el resto de la chicha que dejaron los espíritus. Las mujeres recogen los objetos del culto. El *jaibaná* duerme. Se coloca la escalera que une el tambo con el mundo y los perros de carne y hueso suben de nuevo.

El aprendizaje de un *jaibaná*, al igual que el de cualquier especialista de arte, ciencia o tecnología en el mundo occidental, puede empezar temprano en su vida, luego de tener premoniciones que le indican su vo-

cación y sus aptitudes. El gran *jaibaná* Floremiro Dogirama, fallecido a los 80 años en 1982, fue informante de antropólogos y les confió al respecto que entendió su vocación cuando comenzó a oir ruidos y cantos de animales y voces de pecaríes que le indicaron que él era un escogido. Entonces les avisó a miembros cercanos de su familia, quienes lo condujeron donde los maestros, quienes a su vez consultaron con los espíritus para lograr su aprobación e iniciar el aprendizaje. Maestros noanamaes, emberaes y hasta chamanes ingas del Putumayo, le enseñaron los cantos y el habla con los que se convoca a los espíritus. Día tras día, aprendió el poder de las plantas y de los animales, y lo acumuló junto con espíritus entregados por los maestros. Esta entrega no significa que el maestro se desprende de sus espíritus; probablemente lo que sucede es un fenómeno de reproducción idéntica. El joven *jaibaná* recibe los mismos espíritus que tiene su maestro, los cuales vienen en parejas: un espíritu femenino y uno masculino, dotados de las mismas habilidades.

La talla del bastón

Antes de recibir la esencia espiritual que animará el bastón o escultura que el aprendiz debe tallar, éste debe iniciarse y, para lograrlo, ha de esculpir un barco en madera de balso. En la nave, el aprendiz acomoda entre treinta y cuarenta pequeñas esculturas que representan espíritus dueños de poderes que llegan para luego entrar en el bastón de oquendo del nuevo *jaibaná*. En las narrativas mitológicas de emberaes y noanamaes, así como en las de los indios cunas, también habitantes del territorio chocoano, los espíritus de las enfermedades recorren el mundo sideral en barcos. Pero mientras entre los cunas, de las embarcaciones saltan los espíritus para raptar las almas de los enfermos y luego someterlos a un trance de rescate con los respectivos especialistas en el manejo de espíritus; entre los noanamaes y emberaes, los espíritus llegan en las naves con macanas y escopetas talladas, dispuestos a ayudar al *jaibaná* librando una batalla contra otros espíritus.

A medida que el aprendizaje avanza con la guía del maestro, la talla del bastón o escultura donde toman sitio los espíritus, adquiere cuerpo. Las efigies más frecuentes son las de los seres humanos; éstas, se yerguen sobre el tope del bastón, con las piernas en flexión, los brazos pegados al cuerpo y una cabeza donde la nariz es prominente en la línea y agresiva en la expresión sobre el resto de la pieza. Actualmente, pocas esculturas representan el sexo. En cuanto al rostro, son raras las piezas sin ojos. Sin embargo, el efecto de la mirada se logra con la sombra que forma la depresión de los arcos superciliares. Los labios escasamente se adivinan. La cabeza, como una totalidad, aparece casi incrustada en el cuello, alrededor del cual se inserta el resto del cuerpo. Hay unos bastones que combinan la representación de la figura humana con la de animales: un pájaro o un mono encima de la cabeza, o un lagarto en la espalda. De éstos, según dicen, emana el mayor poder jaibanístico. Los otros, representaciones de animales como culebras o lanzas con insectos, se usan con fines terapéuticos exclusivamente.



La corrida. Cerámica vidriada de Ráquira, Boyacá. Colección particular, Bogotá.

TRADICIÓN Y ARTESANÍA

La cerámica de Ráquira

En Ráquira, en antiguos territorios ocupados por los muiscas en el altiplano cundiboyacense, florece hoy en día una tradición artesanal de cerámica. El poblado, en el departamento de Boyacá, hizo parte, con Tinjacá, Sutamarchán y Suesca, de los "pueblos olleros" mencionados por los cronistas a la llegada de los españoles.

Pero ¿qué tanto de la expresión simbólica de los muiscas quedó en las formas que aún sobreviven en la producción de algunas piezas que no sucumbieron del todo al aniquilamiento de la Colonia y, en estos tiempos, al del ciego comercio del turismo ávido del exotismo? Se sabe que la cerámica muisca tenía un rango variado: para el comercio con otros pueblos indios, para el uso doméstico propio y para el ceremonial religioso. Dentro de este horizonte, se conocen figuras antropomorfas que simbolizaban sus deidades tutelares y los personajes principales de su sociedad. En otras palabras, existía una producción artesanal y otra que requería una sabiduría simbólica social y técnica, que para efectos de análisis estéticos y científicos de hoy en día, podría calificarse como arte étnico. No obstante, la antropóloga Yolanda Mora de Jaramillo, en su estudio sobre Ráquira, aunque define su cerámica como de origen precolombino, la remite de una vez a expresiones artesanales aborígenes. En otras palabras, las anotaciones de los cronistas sobre los "pueblos de olleros" validan la presencia de una artesanía aborigen, que ya existía en tiempos precolombinos y que, como tal, llegó a la época de la Colonia, cuando los cronistas la incluyeron en sus escritos.

La población actual de Ráquira, que en gran parte es campesinado, se dedica a la agricultura, al cuidado de ganado doméstico y al pequeño comercio. Pero la cerámica artesanal, que desde hace más de tres decenios



Joyas en filigrana e instrumentos de trabajo de un aurífice de Mompós. Archivo de El Tiempo, Bogotá.

domina su paisaje social y económico, constituye un elemento que contribuye a la identidad de la región. Es, además, un crisol donde las influencias de cambio y la tenacidad de la permanencia aborigen, plasmada en la arcilla, siguen ofreciéndose como terreno para el análisis del proceso estético y social.

La filigrana de oro

En las tierras bajas del Pacífico y en los sistemas fluviales de los ríos Magdalena y Cauca, antiguas zonas de minería colonial, se destaca una artesanía de oro con diseño de filigrana, cuyo estudio lleva al conocimiento no solamente de las tradiciones aborígenes del minero y del orfebre indio, sino de aquellas sabidurías traídas por esclavos negros procedentes de zonas auríferas y orfebres africanas. Así mismo, su estudio ilustra sobre los manejos empresariales de los dueños de minas y de esclavos.

Barbacoas, Guapi, Istmina y Quibdó, en el litoral pacífico, Santafé de Antioquia, Zaragoza, Segovia, Remedios y Mompós, en zonas de los ríos Cauca y Magdalena, siguen siendo centros de un complejo artesanal que preserva la tradición del coloreo de oro o *mise en couleur*. Esta técnica permitió a los orfebres precolombinos hacer aparecer como de oro puro sus obras con altas aleaciones de cobre, que se han denominado *tumbaga* y que, en tiempos coloniales, se conocieron como *guanín* y *caracolí*.

En relación con el diseño de la filigrana característico de esta artesanía, es importante recalcar que aun cuando se señala a la tradición venida de España en el tiempo colonial como su origen, sus rutas históricas tienen dos fuentes. Una, la de la cultura ibérica influida por los árabes que ocuparon la península durante ocho siglos, hasta 1492; y otra, la de los africanos, muchos de los cuales llegaron a América del occidente africano, y quienes también habían recibido la influencia cultural de los árabes. Desde el año 732, atraídos por las riquezas inagotables de oro al sur del Sahara, una primera columna conquistadora árabe siguió las rutas de las caravanas comerciales que desde el norte cruzaban el desierto, y llegó a las cabeceras de los ríos Níger y Senegal, en el estado de Ouagadú, establecido en el siglo III. Debe entonces destacarse el hecho de que para algunos de los esclavos negros procedentes de Africa occidental, las técnicas artesanales de explotación aurífera o del manejo del oro en el taller orfebre, pudieron serles familiares. En los viejos imperios africanos de Ghana, Melli y Darfur, los mineros y los orfebres constituían castas de saber artesanal. No en vano los europeos llamaron Costa de Oro al segmento de Africa donde grupos como los Baule y los Ashanti, además de dueños del metal, conocían su manejo tecnológico y artístico.





Dijes y aretes en filigrana de oro, trabajados tradicionalmente por orfebres de Mompós (Bolívar).







Bargueños coloniales en barniz de Pasto y detalle de un marco del siglo XVII, también en barniz de Pasto, de la iglesia de Egipto, Bogotá.

De cualquier modo, huellas de la tradición aborigen indígena y de la africana en el campo de la minería y de la orfebrería, han permanecido en la artesanía de la filigrana de oro. Esta, a su vez, ha contado con propuestas estéticas de artistas orfebres que han presentado obras de diseño individual, las cuales también han sido imitadas, enriqueciendo el repertorio de formas de la artesanía.

El barniz de Pasto o mopa-mopa

El rastreo de las tradiciones aborígenes precolombinas del manejo tecnológico de la resina mopa-mopa (*Elaeagia pastoensis Mora*), que es parte integral de la artesanía en madera conocida como barniz de Pasto, muestra las transformaciones que esta expresión de arte étnico ha sufrido a lo largo de varios siglos. Para comenzar, el hallazgo de la resina y su empleo milenario por los indios, constituyen nada menos que un testimonio del legado de observación y experimentación botánica aborigen en el valle de Sibundoy.

Esta artesanía en muebles y objetos de madera, decorados con la laca vegetal que resulta de procesar la mopa-mopa hasta transformarla en una tela delgada teñida en colores, se ha convertido en elemento básico de la identidad del departamento de Nariño. Su manejo tecnológico a comienzos del siglo XVIII produjo lo que se conoce como *barniz brillante*, logrado con la superposición de dos láminas de mopa-mopa que, al rellenarse con una lámina de oro o plata, producía una apariencia de realce y tonos metálicos que trascendían la delgadez de las láminas, confiriéndole al diseño brillos excepcionales.

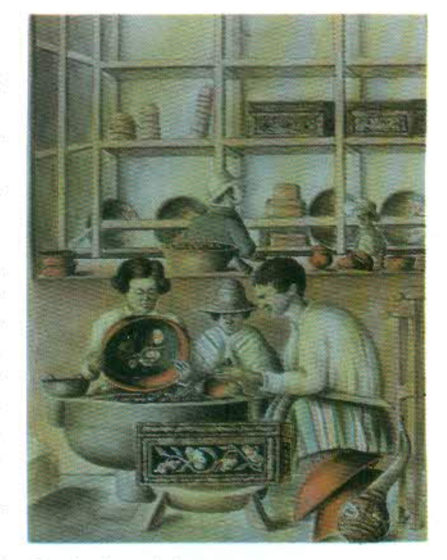


Collar Tairona con cuentas de oro tratadas con la técnica del "mise-en-couleur" de tradición negra. Colección particular.

La resina, que en época precolombina fue utilizada por los ancestros de los indios pastos, no tiene la expresión plástica y el significado ritual que debió poseer en su sociedad. Sin embargo, elementos de su tecnología y, tal vez, memorias del simbolismo de su manejo alcanzaron a sobrevivir a las vicisitudes de la Colonia y de la República. Su ancestro aborigen ha sido precisado mediante la investigación arqueológica de María Victoria Uribe, quien localizó, hacia 1980, cuentas de mopa-mopa en sepulcros protopasto de la fase piartal, fechada entre 850 y 1500 años, en el municipio de Miraflores. Las cuentas aparecieron asociadas con exquisita orfebrería, como las plaquitas que tejían a los textiles, los adornos de nariz en forma de fríjol y los extraordinarios discos rotatorios hechos de tumbaga. Según la arqueóloga Clemencia Plazas, la famosa resina seguramente fue utilizada para obtener el efecto positivo/negativo en su decoración. Esta sugerencia tecnológica parece extenderse también a la pintura negativa de negro sobre rojo de la cerámica capulí y de rojo sobre crema en la piartal de la misma región.

En el campo del diseño precolombino, Osvaldo Granda, por su parte, sostiene que en el barniz contemporáneo aparecen memorias de esos tiempos. Por ejemplo, los *quingos*, diseños planos elaborados con las *guaguas* o franjas angostas de la mopa-mopa, se desplazan curvilíneamente creando el efecto de pintura positiva-negativa. Este diseño, que en lengua inga se llama *guingu-guingu*, se usó profusamente en los tejidos de chumbes y otros. Estos, a su vez, son usados hoy en día como guardas por los barnizadores urbanos, y también permanecen en los tejidos de sibundoyes y otavalos (grupos indígenas contemporáneos).

Una mirada a la evolución del mopa-mopa en la Colonia, permite ver que la resina se adapta como parte de los elementos artísticos usados en la decoración de muebles y artefactos de gobernantes, conventos e iglesias: atriles de capilla, bargueños, astas de banderas. El último hallazgo de barniz colonial en los marcos de la iglesia bogotana del barrio Egipto, muestra al mismo tiempo el fenómeno de la



Barnizadores de Pasto.
Acuarela de Manuel María Paz, 1853.
21.2 x 15.9 cm. Comisión Corográfica.
Biblioteca Nacional, Bogotá.



Banco Ticuna, bicéfalo. Talla en madera. Colección particular, Bogotá.



Banco Ticuna con decoraciones geométricas. Colección particular, Bogotá.

imposición ideológica europea en América, y la introducción sigilosa de elementos aborígenes en el marco de la artesanía.

Un bargueño del siglo XVIII encontrado en Pasto, en una colección privada, muestra, por ejemplo, a dos indios de selva tropical enfrentando el poder de dos jaguares. Otro bargueño de la misma época, descubierto en el museo del convento de La Candelaria, en el departamento de Boyacá, está decorado con una variedad de frutas tropicales y pájaros, entre los cuales se destacan loros multicolores. La exuberancia del color, el aplanamiento de las figuras, la síntesis geométrica patente en la representación del paisaje vegetal, son elementos característicos de la expresión estética de los indios, que aún aparecen en las obras del barniz colonial, pero que desaparecen con la llegada del siglo XIX y la instauración de la República.

La confusión durante las luchas de independencia afectó la actividad de artistas y artesanos. De acuerdo con Eugenio Barney Cabrera, analista de arte, las obras que eran producto del mecenazgo de los civiles y los religiosos, de clérigos y conventos, perdieron el estímulo monetario. El barniz quedó posiblemente reducido a la práctica artesanal de objetos utilitarios que requerían impermeabilización, una de las cualidades de la resina. El barniz salió de esta especie de hibernación cuando los artistas del movimiento Bachué, portadores de la vanguardia ilustrada, iniciaron la búsqueda de la autenticidad y de la americanidad, tomando como bandera al indio. En los decenios de 1930 y 1940, los artesanos abandonaron la decoración con barniz brillante, que a comienzos del siglo había servido para decorar objetos imitando las cajas y los envoltorios brillantes de la China. También abandonaron la costumbre de masticar la resina para afinarla, e introdujeron el molinillo. Retomaron entonces los diseños de grecas y *quingos* precolombinos y empezaron a introducir líneas de la estatuaria de San Agustín, inaugurando la moda del diseño que se conoció como "las momias", y el comienzo del barniz contemporáneo para el mercado de artesanías.

Comercio de la tradición étnica

En el panorama colombiano, tanto el barniz de Pasto como el resto de las artesanías que, de algún modo, tienen raíces en un pasado étnico, comparten el mismo destino de objetos de arte étnico y producciones más intangibles como la danza o la música. La expresión de sentimientos alrededor de lo auténtico se ha concretado en la conceptualización de lo "típico" y lo "folclórico", en tanto que tales manifestaciones provengan de grupos indios, negros o campesinos. Y sus obras han ingresado en procesos de oferta y demanda, impulsados por programas de organismos estatales que han tomado partido en la consolidación de un sentimiento nacionalista.

Aunque en esta tarea empieza a sentirse la necesidad de conocer a fondo la historia social del arte étnico y de la artesanía, no escasean los esfuerzos para estimular la oferta apetecible al comprador. Entonces, en muchos casos, "diseñadores de artesanías" que provienen de sociedades urbanas, visitan los pueblos de artesanos con "modelos" de diseños o de objetos inspirados en líneas, artes y artesanías de otros países: Inglaterra, China o México, entre ellos. La sugerencia, o la orden, es la de copiarlos; la misión es reminiscente de lo que sucedía en los siglos XVI y XVII, cuando el paradigma estético europeo se difundía mediante variadas estrategias; una de ellas: la circulación activa de ilustraciones grabadas en estampas, hace parte del proceso histórico del arte colonial europeo, del arte étnico, de la artesanía y, desde luego, del arte contemporáneo en Colombia.

Bibliografía

DUNCAN, RONALD J. "Precolumbian design motifs in Inga chumbes". *América Negra*, Nº 3 (1992), Expedición Humana, Universidad Javeriana.

FRIEDEMANN, NINA S. de. "Escultores de espíritus". *Revista Lámpara*, Nº 83, Vol. XIX (Bogotá, diciembre, 1981).

FRIEDEMANN, NINA S. de "El barniz de Pasto: arte y rito milenario". *Revista Lámpara*, Nº 96, Vol. XXIII, primera entrega (Bogotá, 1985).

FRIEDEMANN, NINA S. de. "Antropología y arte étnico: esculturas de espíritus y barniz de Pasto". *Arte en Colombia*, Nº 34 (Bogotá, septiembre, 1987).

FRIEDEMANN, NINA S. de. *Criele, criele son*. Bogotá, Planeta, 1989.

FRIEDEMANN, NINA S. de y JAIME AROCHA. *Herederos del jaguar y la anaconda* [1982], Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1985.

JARAMILLO, YOLANDA MORA DE. *Cerámica y ceramistas de Ráquira*. Bogotá, Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular, 1974.

LONDOÑO VÉLEZ, SANTIAGO. *Museo del Oro. 50 años*. Bogotá, Banco de la República, 1989.

PARDO, MAURICIO. *El convite de los espíritus*. Quibdó, Ediciones Centro Pastoral Indigenista, 1987.

REICHEL-DOLMATOFF, GERARDO. *Orfebrería y chamanismo. Un estudio iconográfico del Museo del Oro*. Medellín, Editorial Colina, 1988.

Las artesanías en Colombia

María Alexandra Méndez Valencia



De las riberas del río Gualí, Honda. Acuarela de Edward Walhouse Mark, 1845. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Las artesanías en Colombia, como en cualquier lugar del mundo, son tan perdurables como el hombre que las ha creado y comparten con él igual destino. Desde los más remotos orígenes de la cultura han funcionado dentro de los mecanismos y sistemas sociales, económicos y políticos y sobrevivirán por la indisoluble contextura emotiva y creadora del hombre.

El artesano ha sido y continúa siendo un ente vivo y dinámico de la sociedad; su labor artística ha perdurado pese a todos los cambios, porque al igual que el campesino, el pastor y el obrero, satisface ciertas necesidades materiales y espirituales de los pueblos. En Colombia no contamos con registros, ni censos de los artesanos ni de su producción, pero son muchas las personas y familias que viven de la elaboración artesanal y que desarrollan este oficio conjuntamente con otros quehaceres, para complementar o aumentar sus ingresos.

Así como es variado el relieve colombiano, nuestra artesanía, lo mismo que las materias primas empleadas en su producción: cerámica, madera, piedra, metales, fique y paja, son igualmente variadas. En los centros artesanales diseminados en el área andina y en las tierras bajas y costaneras del Caribe y el Pacífico, o en los valles intermontanos en el área rural y urbana, los artesanos trabajan con las manos o empleando utilería sencilla y casera en la elaboración de los objetos. A pesar de la voluminosa producción en serie de *souvenirs*, la industria familiar continúa manteniendo cierta autenticidad del trabajo artesanal. En este medio se modifican, refinan, enriquecen y renuevan constantemente los motivos y diseños, pero dentro del ámbito de la tradición; es decir, se crean formas nuevas, de acuerdo con la demanda, pero se mantienen la inspiración y la creatividad del artesano. La enseñanza práctica directa se transmite de generación en generación; en el taller tradicional, desde temprana edad, los niños se inician en la elaboración de "sencillos" objetos, tratando de emular el trabajo de los padres y maestros.

Durante los ciclos anuales, las artesanías se insertan en la economía local, nacional e internacional, cuando miles de objetos diversos —útiles para la vida doméstica, ceremoniales, adornos, decorativos, cada uno con su propia individualidad y con la tradición artística o técnica que identifica a un pueblo, sitio o región— se expenden a los compradores en las plazas de mercado, a la vera del camino, en tiendas especializadas, o en itinerantes ferias artesanales que realizan las



Ollero de Tocancipá. Litografía coloreada con acuarela de Ramón Torres Méndez. Publicada por A. Delarue, París, 1878. 23 x 33 cm. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

ciudades y poblaciones durante sus celebraciones locales.

Aquí nos referiremos especialmente a la artesanía que tiene tradición, es decir, aquella que siendo propia de los grupos indígenas, se mestizó, modificó y nutrió en el momento del contacto con la cultura europea; también a la que surgió en comunidades étnicamente mestizas, tanto de la zona rural como urbana.

ALFARERÍA Y CERÁMICA

El arte de fabricar vasijas de arcilla parte de una tradición artesanal practicada no solamente por las culturas prehispánicas que habitaban los territorios de lo que hoy es Colombia, sino que también fue practicado por otros grupos aborígenes del continente, en diferentes etapas de su desarrollo cultural.

El alfarero precolombino modeló a mano o empleó el molde de barro para fabricar las vasijas y dio brillo y acabado a la cerámica con bruñidores y alisadores de piedra dura. Esta cerámica ha satisfecho por más de cuatro siglos las necesidades de la población sin variaciones considerables. La artesanía ha estado en manos de la población indígena o campesina que, en algunos lugares, se ha transformado debido a los cambios políticos, económicos y culturales. Las formas y los decorados poco han variado a través del tiempo; predominan las ollas de diferentes tamaños, con cuerpo globular, generalmente, y fondo redondo o ligeramente plano; los platos, tinajas, floreros, cántaros y materas.

La tradición de la cerámica colombiana, como la de los demás pueblos latinoamericanos, es muy rica y variada, a consecuencia de la unión de las técnicas autóctonas con las europeas. La cerámica de las culturas prehispánicas dejó como legado para la contemporánea una amplia gama de técnicas, formas y motivos decorativos, y a la vez se enriqueció con técnicas como la del vidriado, que pronto se difundió por los centros alfareros. Esta innovación no alteró las técnicas tradicionales, sólo produjo un aumento en el calor de la quema en el horno. Otros elementos nuevos fueron el horno y el torno mediterráneo.

Ráquira, Boyacá

Desde épocas prehispánicas la región de Ráquira (Boyacá) y otras poblaciones vecinas ya era reconocida por la abundante producción de cerámica, que luego se vio modificada por el torno —introducido por los españoles— y por la utilización del horno que permitía cocer las piezas a temperaturas más altas. Desde siempre, la arcilla se ha extraído de las vetas de caolín y creta que existen en la región.

Una de las técnicas que se utilizan actualmente es la del vaciado; éste consiste en echar el barro diluido o "colada", al cual previamente se le han extraído las partículas ásperas, en el molde externo con la figura en negativo; el yeso del molde absorbe la humedad y la arcilla que estaba en suspensión se adhiere a las paredes del molde; de esta manera se elaboran las bandejas y los juegos de té de Ráquira. Otros objetos como ollas y vasijas son simplemente moldeadas manualmente. Las piezas más importantes y comunes, aparte de las ya mencionados, son los famosos pesebres —algunos de ellos decorados actualmente con pinturas comerciales— y los caballitos, que durante algún tiempo fueron desplazados por la producción en serie de ceniceros, materas y platos que poco o nada tenían que ver con la tradición artesanal de esta población boyacense. Afortunadamente, los artesanos rescataron la tradicional elaboración del caballito, de los pitos y otros animales que tienen gran aceptación y reconocimiento, tanto en el concierto local como en el nacional e internacional.



Ceramistas de Ráquira. Oleo de Miguel Díaz Vargas, ca. 1950. Museo Nacional, Bogotá.

Aunque Ráquira es el centro alfarero por excelencia de Boyacá, también se producen toda clase de vasijas, ollitas, casitas boyacenses e iglesias, en Tinjacá, Tunja, Sáchica y Villa de Leiva.

La Chamba, Tolima

Junto con Ráquira, La Chamba (Tolima) es uno de los centros alfareros con más tradición y raigambre en el país.

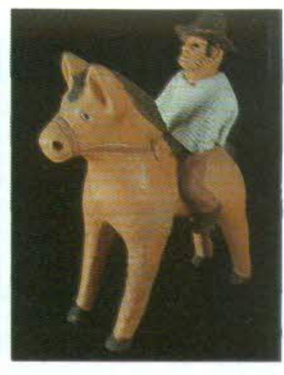
El color negro característico de la cerámica de esta población, se logra utilizando el procedimiento conocido como superficie fumigada. Si rompemos una de estas cerámicas, observa-



La corrida. Cerámica de Ráquira, Boyacá. Museo de Artes y Tradiciones Populares, Bogotá.



Crucifijo. Cerámica de la alfarera Otilia, en Ráquira. Museo de Artes y Tradiciones Populares.



Caballito de Ráquira. Cerámica. Museo de Artes y Tradiciones Populares, Bogotá.



Cerámica negra y roja de La Chamba, Tolima. Museo de Artes y Tradiciones Populares, Bogotá.

mos que la pasta no toma la tonalidad negra sino cerca de la superficie. El procedimiento consiste en cocinar completamente la pieza, luego se ahoga al fuego con excrementos húmedos de algunos animales, lo que produce un humo denso que impregna la cerámica. Las cerámicas fumigadas se lustran por frotamiento con un trapo engrasado, y así quedan brillantes; de la misma manera se brillan las piezas de barro rojo. Estos procedimientos de decoración y cocción fueron conocidos por los aborígenes colombianos, como lo atestiguan los hallazgos arqueológicos. Otra cerámica sobresaliente del Tolima es la del municipio del Espinal.

Pitalito, Huila

Los motivos cerámicos de Pitalito (Huila) generalmente son las viviendas típicas de las tierras cálidas de la región de Tolima y Huila. Son piezas ingenuas que representan escenas cotidianas, como los mercados, matrimonios, procesiones y festividades tradicionales. En esta misma línea están los mercados producidos por los artesanos de Girardot (Cundinamarca) y las alcancías en forma de gallinita generalmente pintada de rojo. Estas cerámicas, luego de la cocción, son decoradas con pinturas de vivos y diversos colores.

Uno de los centros más importantes de producción cerámica vidriada es Chiquinquirá (Boyacá), de donde sobresalen las representaciones de la vida diaria y las costumbres locales, como los grupos de la Yunta, las corridas de toros y las procesiones.

Carmen de Viboral, Antioquia

La cerámica de esta población comenzó como industria en las postrimerías del siglo pasado y contó en sus principios con la enseñanza de técnicos alemanes. La decoración se basó en la imitación de los motivos de las vajillas francesas, holandesas y japonesas. Estos dibujos, a la postre, se convertirían en el sello distintivo de la artesanía del lugar. Tiempo después, la decoración tendió a desaparecer, cuando se empezaron a utilizar únicamente líneas trazadas para bordear cada pieza. Sin embargo, en los últimos tiempos, los motivos característicos recobraron vigor y actualmente gozan de una gran demanda.

Algunos de los objetos de más frecuente elaboración en esta población son vajillas, juegos de té, platos, jarras y platones. En ocasiones, para este tipo de cerámica se utilizan simultáneamente la pintura, que se vuelve a cocer, y el vidriado, para luego someter la pieza a la segunda cocción. Todas estas piezas son modeladas.

Otros centros de cerámica vidriada son Enciso (Santander), Cúcuta, Mompós y Popayán, donde la mayoría de las piezas se elaboran en torno y son comunes las vasijas, ollas, cazuelas, bateas, juegos de té, vajillas y las miniaturas que representan estos mismos objetos.

También dentro de esta cerámica cabe destacar la de La Mesa (Cundinamarca), donde sobresalen, entre otros objetos, los azulejos esmaltados con representaciones de escenas cotidianas.



"Chiva" en cerámica realizada por Cecilia Vargas, Pitalito, Huila, 1972. Fotografía de Rodrigo Moncada.

LAS CHIVAS DE PITALITO

Desde hace más de veinte años, en el Huila, una de las zonas más cálidas y feraces en el sudoeste de Colombia, en un medio especialmente campesino y de larga tradición ceramista, Cecilia Vargas viene plasmando en barro sus "chivas", pintoresca combinación de bus de pasajeros y camión de carga, que es característica del transporte rural en muchas regiones de Colombia, y que lo mismo se encuentra en la costa caribe que en la zona cafetera, donde también reciben el nombre de "buses de escalera".

Las "chivas" son en el Huila el medio de transporte para todas las actividades campesinas. En la "chiva" se desplaza la población para asistir a las fiestas patronales, en ella viajan los invitados a la fiesta de bodas o de primera comunión, en ella se hace el "trasteo" con el menaje de la casa cuando se cambia de vivienda, en ella se efectúa el paseo dominguero o el transporte de productos al mercado semanal. Y la "chiva" se convierte también en carro fúnebre cuando los vecinos llevan al cementerio sus muertos.

No es fácil hacer una "chiva". Con arcilla de la región, en su taller de Pitalito, Cecilia Vargas elabora la borbatina, o barro líquido mezclado con silicato: es la materia prima para fabricar las carrocerías, que se hacen en molde de yeso con la técnica de vaciado. Luego, moldeando a mano, se plasman las figuras, los adornos y detalles. En el horno, a una temperatura de 900°F, las piezas se cuecen durante ocho horas. Finalmente se aplica el color, con esmaltes de aceite al frío. El proceso, en total, puede durar hasta diez días, y en un año de trabajo constante se puede lograr un promedio de unas doscientas "chivas". La artista firma sus trabajos. Inscribe también itinerarios sacados de la realidad, y los nombres de los vehículos son también auténticos: *Rápido Oporapa, Yo también fui último modelo, DGC querer, Viejito pero con ganas, Subo como el dólar, bajo como el peso.* La "chiva" terminada mide 10 centímetros de ancho por 22 de largo y lleva un promedio de diez personajes, aunque este número puede llegar al medio centenar, sobre todo si en el techo lleva un conjunto musical.

Cada pieza es diferente. El vestido de los personajes cambia según la moda, y los utensilios varían según la cultura local; los productos son los que en el momento se están sacando al mercado. El mundo que las "chivas" reflejan es un mundo amable y pintoresco. Es lo que su autora se ha propuesto transmitir. "La chiva —dice— siempre rueda alegre; es importante que se vea el optimismo".

CAMILO CALDERON



"Carriel envigadeño", con silleta, ruana y sombrero. Oleo de Luis Alberto Acuña, 1972. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

El cuero y el cacho

En las culturas americanas precolombinas el uso del cuero estuvo asociado a las labores cotidianas, pero por tratarse de un material orgánico, expuesto a rápido deterioro, no se han encontrado muchos indicios de su utilización. Aun así, se sabe que el arte del curtido no fue desconocido para ellas. Entre los guanes, se tienen noticias de que parte de su atuendo, como el de los indígenas de Norteamérica, era elaborado en este material. Los muiscas también emplearon el cuero para fabricar sus escudos, con los cuales se protegían durante los enfrentamientos con los grupos enemigos. Otras culturas produjeron vasijas en pieles de diferentes animales.

Las técnicas de curtido de pieles con tanino, así como las de trabajar el cuero, fueron traídas a Hispanoamérica por los españoles y, en varios aspectos, como el grabado y el policromado, se prolongó la influencia mudéjar, principalmente la de Córdoba. Por otra parte, del dominio en el arte de curtir el cuero que alcanzaron los indígenas del norte del continente, los europeos tomaron algunos procedimientos empleados en la industria moderna del curtido. Esta, debido a la incorporación de los curtientes minerales como el cromo, a fines del siglo pasado —de uso corriente actualmente—, ha acelerado sus procesos.

Los centros más importantes en este renglón son Barbosa, Jericó, La Ceja, Medellín y Sabaneta, en Antioquia, donde se elaboran diversos productos en piel de vacuno, más que todo implementos para la vaquería y la equitación. Estos mismos artículos también se producen en Filandia (Quindío), en algunas poblaciones caldenses, en Bogotá, Chocontá, (Cundinamarca) y Sogamoso (Boyacá). El tradicional carriel paisa, fabricado sobre todo en Envigado, Medellín y Sabaneta, pasó de ser un objeto de uso del campesino de esa región a un artículo que representa su idiosincrasia, bastante solicitado por los turistas.

En Cauca, Nariño y Girardota (Antioquia) se fabrican muebles de madera y cuero. La piel se trabaja empleando las técnicas de grabado y repujado. El procedimiento es el siguiente: se dibuja el diseño sobre el cuero y luego, con un cincel, se empieza a grabar. Después, a los motivos y dibujos se les da color con pinturas al óleo. En cuero grabado se hacen sillas, sillones, sofás y mesas.

Los motivos decorativos generalmente son paisajes, frutas, flores, escudos de armas de familias o escudos nacionales. En Popayán, por ejemplo, hubo épocas en las cuales los motivos eran escenas de cuentos e historias como *Las mil y una noches* y *El Quijote*. En Pasto, además de los asientos con espaldar de cuero pintado, se elaboran cofres, marcos, arcones. Jardín (Antioquia) es otro centro productor de mueblería artesanal, allí se fabrican asientos de madera forrados en cuero crudo con pelaje. En Antioquia, Cauca y Nariño existen numerosas talabarterías que elaboran las tradicionales sillas de montar, aperos y galápagos. Actualmente la producción ha derivado en industrias familiares, donde se hacen bolsos, carteras, cinturones, billeteras, guantes para fútbol, maletas, maletines, tulas, zapatos, botas, chaquetas y vestidos. La industria del cuero en Colombia, en los últimos años, ha tomado gran auge por la calidad y la variedad y atractivo de sus diseños, logrando reconocimiento y galardones en el exterior, que han contribuido a la expansión de la producción.



Banqueta en cuero repujado, de Nariño. Museo de Artes y Tradiciones Populares, Bogotá.



Mesa con enchapado de cacho, de Caldas. Fotografía de Diego Samper. Liliana y Benjamín Villegas, "Artefactos", 1992.

El cuero curtido sin pelo es la vaqueta; se usa para trabajos de resistencia: correajes fuertes, jaquimones. Con ella se elaboran abarcas en San Jacinto, San Juan y El Carmen, en Bolívar; alpargatas, en Santander; tulas, en Belén, La Cruz (Nariño) y en Pereira; cubiertas para machetes, en Guarne (Antioquia), Zipaquirá (Cundinamarca) y varios lugares de Córdoba; bolsos y sandalias, en Pereira; huleras, en Huila; y alforjas, en varios de estos sitios.

El pergamino o cuero crudo sin pelo se utiliza para hacer lazos, sogas, cuerdas, látigos, productos que se elaboran en los Llanos Orientales. Se tejen aperos de cabeza en cuero crudo de chivo o venado en Natagaima (Tolima). En los Llanos Orientales también sobresalen los zamarros en piel de vacuno con pelo, utilizados por los llaneros para montar a caballo.



Mampostero de Bojacá, Cundinamarca. Fotografía de Sandra Peña. Liliana y Benjamín Villegas, "Artefactos", 1992.

La fabricación de objetos elaborados con cuernos de animales data de algunos años atrás en nuestro país. En este material se hacían perchas, peines, mangos y empuñaduras para cepillos; actualmente el cacho se utiliza para enchapar mesas, en Manizales, y fabricar cubiertos y cajas, en la costa atlántica. En los expendios de artesanías es usual encontrar anillos, aros, aretes y pulseras de este material.

LA PIEDRA

Una de las expresiones de las culturas prehispánicas fue la talla de la piedra, desde los utillajes sencillos de los cazadores: lascas, cuchillos, raspadores y puntas de proyectil, hasta la monumentaria tardía, entre las que sobresalen los talladores de San Agustín, Tierradentro y la cultura Tairona. En el estilo agustiniano, por ejemplo, se labraron sepulcros y cámaras funerarias, y se mitificaron las ideas en expresiones simbólicas antropozoomorfas, guerreros y sacerdotes. Actualmente, los artesanos-talladores de Pitalito (Huila) elaboran buenas reproducciones de la estatuaria agustiniana. En Tierradentro, además de la escultura, se esculpió la roca granodiorítica para construir hipogeos y tumbas secundarias, dentro de las que se grabaron y pintaron expresiones antropozoomorfas y geometrismos astrales.

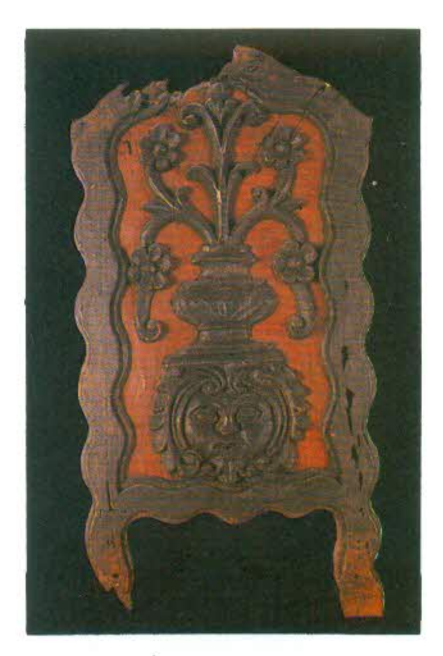
En el arte funerario tairona la piedra se utilizó para construir cámaras mortuorias, bóvedas con un nicho orientado hacia el este, construidas en piedra labrada y provistas del dintel; y tumbas de pozo acompañadas de una cámara lateral. Además del arte funerario, los taironas fueron hábiles constructores de poblados, aterrazamientos, caminos y viviendas, tal como se observa en Buritaca, conocida también como Ciudad Perdida, y en Pueblito. Pero también otras culturas elaboraron objetos de piedras ceremoniales, ornamentales y utilitarios: manos y piedras de moler, cucharas, vasijas, y herramientas como hachas, cortadores, cinceles y pulidores, collares en cuarzo, jadeíta, coralina y granito.

Una de las más valiosas piedras preciosas, la esmeralda, es referenciada en la ceremonia de El Dorado, cuando el cacique y su séquito arrojaban a la laguna de Guatavita oro y esmeraldas para ofrendar a los dioses. También los rubíes, perlas, zafiros y amatistas fueron objetos del culto religioso y entraron en la técnica ornamental durante la Colonia para adornar custodias, cálices, copones, coronas de vírgenes y santos, corazones de Dolorosas, etc.

Las lajas y, sobre todo, la piedra de cantera (andesita, basalto) se empleaban en la Colonia para tallar pilastras y dinteles, portalones de iglesias y casas civiles, escudos familiares, marcos de ventanas, molinos y pisos; también para el empedrado de las calles, para pozos, pilas, chorros, fuentes y para la construcción monumental, civil, militar y religiosa. En Bogotá, Popayán, Tunja y, sobre todo, Cartagena, hay actualmente un auge de reconstrucción de monumentos antiguos, cuyo elemento fundamental de construcción es la piedra.



Angel orante de los indígenas Sibundoy, de Putumayo. Talla en madera, 60 x 28 x 30 cm. Colección particular, Bogotá.



Talla en madera. Arte mestizo del periodo colonial. 51.5 x 27 cm. Colección particular, Bogotá.

En Popayán y en Bojacá (Cundinamarca) se conservan técnicas tradicionales para producir pilastras, puentes, pilas y cornisas. Algunas galerías de arte elaboran collares, pectorales y otros adornos con piedras preciosas y semipreciosas; los grandes centros productores de joyería artesanal ornan sus espléndidas piezas con ese tipo de piedras.

LA MADERA

Las culturas precolombinas además de emplear la madera para la construcción de viviendas, elaboraron puentes, escaleras para las casas, corrales, cercos y empalizadas; también tallaron canoas, remos, vasijas, ídolos, figuras y juguetes. No obstante, con la introducción de las herramientas españolas de carpintería, el trabajo en madera alcanzó mayor técnica y diversidad.

En nuestro país la abundancia de bosques con diversas variedades de maderas, tanto del altiplano alto como de la tierra templada y caliente, hizo posible el desarrollo de la talla de madera y su uso para diferentes menesteres. Además del tallado de máscara, grandes bateas, bateas alargadas, figuras humanas, animales, baúles e instrumentos de cuerda que se producen en talleres semimecanizados, llama la atención la talla de muebles de tipo popular.

Muebles, esculturas y detalles decorativos

El mueble granadino, como los de toda Hispanoamérica durante los siglos XVI, XVII y XVIII, fue una variante del mueble español. Los muebles que se trajeron de España en el siglo XVI, geométricos y austeros, que reflejaban la influencia del Renacimiento español: escabeles, taburetes, sillas, el sillón frailuno o frailero, escaños, arcones, arquibancos, bargueños y mesas, fueron los primeros modelos de los que se empezaron a fabricar aquí, estrictamente funcionales, característica que primó durante los dos primeros siglos de la Colonia.

Otro trabajo realizado en madera es la talla de esculturas; nos referimos a la imagenería religiosa. Durante la Colonia, Santafé y Quito fueron los más importantes centros talladores; también hubo artesanos que esculpieron imágenes en Popayán, Tunja y Pasto, prueba de ello es la notabilísima iconografía que aún hoy podemos apreciar en los templos y museos de estas ciudades. El tallado de muebles, esculturas y altares durante el período colonial fue ejecutado por indios y mestizos, quienes habían aprendido de los españoles el arte de tallar, pero imprimieron a sus trabajos un toque auténtico, producto del mestizaje.



Campesina. Talla en madera recubierta con barniz de Pasto, del artesano Eduardo Muñoz Lora. Fotografía de José Fernando Machado. Liliana y Benjamín Villegas, "Artefactos", 1992.



Tapa de bargueño decorada en barniz de Pasto, del siglo XVIII. Foto: José Fernando Machado. Liliana y Benjamín Villegas, "Artefactos", 1992.

La fabricación de mueblería en mimbre (*Salix rubra*), en la cual se utilizan diversas técnicas de tejido, se desarrolló en sus inicios reparando e imitando los muebles importados de Alemania. Los principales centros productores son Cúcuta, Bogotá, Ibagué y Barranquilla, entre otros.

Durante la Colonia también sobresalieron los talladores de puertas, ventanas, barandas y escaleras, tradición que aún se perpetúa en Salamina (Caldas) y otras poblaciones de la región cafetera de los departamentos de Quindío y Risaralda.

En Popayán y Pasto la tradición de tallar muebles perdura hasta hoy; algunos de éstos se fabrican con espaldar de cuero repujado y policromado. También se tallan marcos para cuadros y espejos, columnas de evocación barroca y marcos y adornos para puertas y ventanas; pero, quizás, la artesanía más famosa del sur del país sea el barniz de Pasto.

El barniz de Pasto

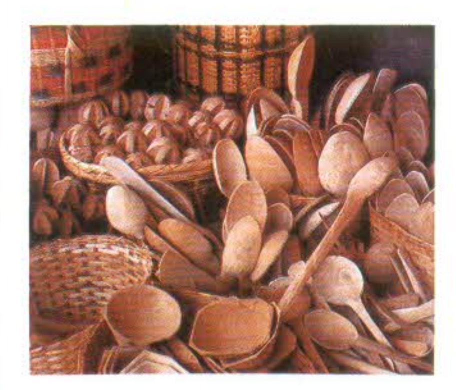
Esta tradición decorativa, de origen indígena, es hecha con base en la resina del árbol mopa-mopa (*Elaeagia pastoensis Mora*), la cual se adhiere sobre el objeto de madera. Es una tradición ancestral practicada desde épocas prehispánicas, pues ya en el año 1542, cuando Hernán Pérez de Quesada llegó a Sibundoy con la expedición emprendida desde Santafé en busca de El Dorado, dio por primera vez noticias sobre el trabajo que hacían los indígenas del suroeste de la actual Colombia con una resina sobre vasijas de madera y calabaza para impermeabilizarlas y adornarlas. Varios cronistas de la Conquista y luego viajeros de los siglos XVII, XVIII, y XIX registraron su existencia y admiraron las decoraciones en el material que, desde los primeros tiempos de la Colonia, ya era conocido con el nombre de barniz de Pasto.

Con la técnica del barniz de Pasto se elaboraron figuras de campesinas y campesinos, cajitas, cofres, patos, vírgenes, banquitos provenientes del área de Sibundoy —que luego son decorados con barniz—, platos y bandejas, entre otros. Además de la resina, muchos de estos objetos de madera son decorados con tamo de trigo con diferentes motivos, como hojas, flores y líneas.

Otras artesanías en madera

Los instrumentos musicales de madera hechos en Chiquinquirá, Girardot, Bogotá, Medellín, Cali, Pitalito, Bucaramanga y Casanare, al igual que las miniaturas de los mismos instrumentos, de Chiquinquirá, Pitalito y Bogotá, sobresalen entre las artesanías colombianas en madera. En Chiquinquirá y Nariño también se fabrican, en tagua (*Phytelphas seemanni cook*), miniaturas como vajillas, animales y copas.

Son igualmente notables los cubiertos de naranjo (*Citrus aurantium l.*) grandes y en miniatura, de Obonuco (Nariño); los de Boyacá, en especial de Villa de Leiva, y los bastones de la costa atlántica. Los indígenas que



Cucharas, molinillos, artesas y rodillos. Fotografía de José Fernando Machado. Liliana y Benjamín Villegas, "Artefactos", 1992.



Collares o "cruceros" en plata fundida, de los indígenas Guambianos, de Silvia, Cauca. Fotografía de José Fernando Machado, Liliana y Benjamín Villegas, "Artefactos", 1992.

habitan hoy en las selvas de los grandes ríos elaboran bastones de mando, con empuñadura de madera tallada con figuras antropomorfas y zoomorfas; también fabrican canoas, balsas, remos, flechas, lanzas y máscaras para sus ceremoniales. Actualmente, las comunidades mestizas elaboran también máscaras de madera para celebraciones carnestoléndicas como, por ejemplo, para el carnaval de Barranquilla, siendo las máscaras más comunes las de la "marimonda" y "el torito".

METALISTERÍA

La orfebrería prehispánica de Colombia fue una de las más sobresalientes y notables del continente, en cuanto a técnicas y variedad ceremonial y utilitaria de los objetos. Entre las culturas orfebres más notables están la Quimbaya, Muisca, Tolima, Sinú, Tairona y Calima. El gusto por el adorno y el uso de joyas es tradicional en nuestro pueblo, esta costumbre viene desde épocas anteriores a las del gran esplendor de estas culturas. Las fuentes históricas y las esculturas prehispánicas ofrecen ejemplos de sus variados adornos, diademas, brazaletes, pectorales, orejeras, narigueras, cascos, collares y penachos.

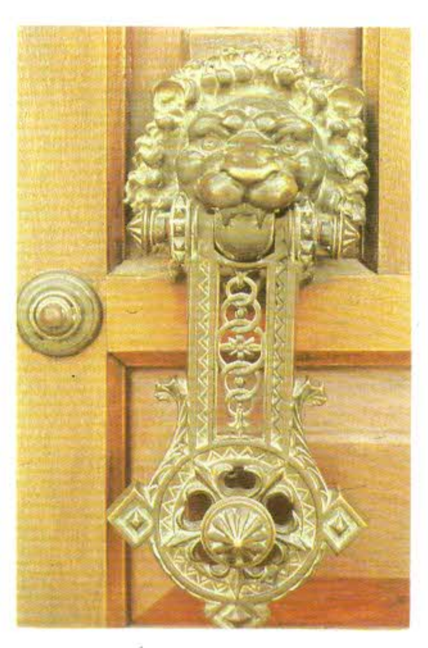
El trabajo en metal de las culturas precolombinas colombianas llama la atención por la utilización masiva del oro en la elaboración de diversos objetos, a diferencia de la joyería mexicana y peruana de la misma época, donde se emplearon más la plata y el cobre. No obstante, nuestras culturas fabricaron piezas en tumbaga (aleación de oro y cobre) y algunas en cobre.

El uso del cobre nativo se conocía antes de la llegada de los españoles. Se logró un sincretismo tecnológico para elaborar pailas, ollas, platos, estribos, candelabros, candeleros y floreros, muy usuales durante la Colonia y de gran demanda para la decoración, en los últimos tiempos. Actualmente, se elaboran máscaras, candeleros, ollas, cazuelas, baldes, ceniceros, campanas y diversas miniaturas, que son comerciadas en tiendas de artesanías por todo el país.

La tumbaga se podría derretir más fácilmente que el oro puro. Uno de los procedimientos empleados en la orfebrería era el uso de matrices o piedras con figuras talladas, que servían de moldes para fundir muchas piezas iguales y formar collares. También el oro fue empleado en la joyería; los artífices precolombinos dejaron finos ejemplos de piezas trabajadas con distintas técnicas, como el vaciado, el martillado y el procedimiento de la cera perdida. Con tumbaga se fabricaban joyas para los jefes, altos dignatarios y sacerdotes. Con la Conquista se introdujeron elementos europeos, tanto en materiales como en técnicas, dando lugar a una joyería más rica,



Puerta de hierro forjado, del siglo XVIII, en una casa colonial de Popayán. Fotografía de José Fernando Machado, Liliana y Benjamín Villegas, "Artefactos", 1992.



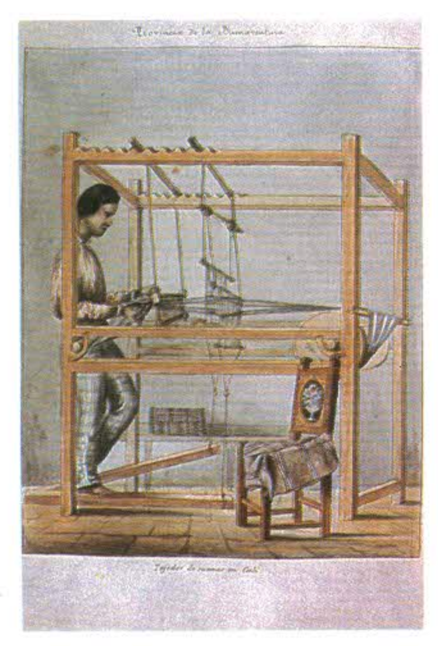
Aldabón de bronce en una casa de Popayán. Archivo El Tiempo, Bogotá.

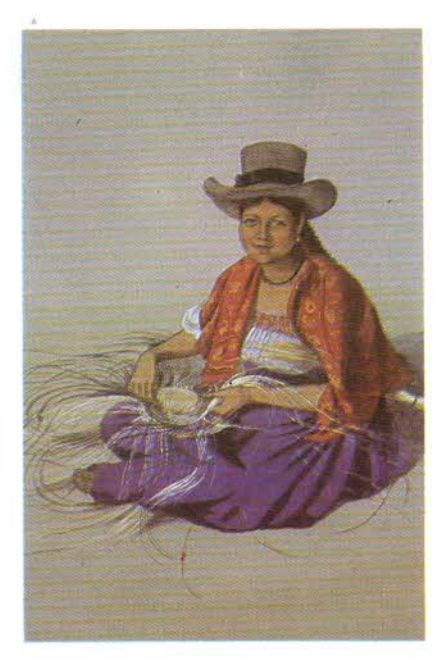
influida muchas veces con motivos renacentistas y moriscos.

En la Nueva Granada, y como resultado del descubrimiento y explotación de los ricos yacimientos minerales, la plata jugó un importante papel como principal elemento en la joyería de la época, y también tuvo gran auge en la manufactura de objetos religiosos como candelabros, candeleros, incensarios, cruces, floreros, coronas, aureolas, potencias, relicarios, custodias, copones, cálices, sagrarios y alas de ángeles. Estos objetos también se elaboraban en plata dorada y en oro puro, siendo algunos de ellos, especialmente las custodias y coronas, adornados con piedras preciosas.

Las joyas coloniales de carácter profano hechas con metales y piedras preciosas tuvieron también mucha importancia. Las pinturas al óleo de la época son el mejor documento para comprobar el gusto de la aristocracia por el uso de estos adornos. Por su parte, cada región indígena conserva un sello peculiar, tanto en su indumentaria como en sus adornos. Así, los trabajos de plata son distintivos de algunas regiones, como el collar de uso tradicional en la región de Silvia (Cauca), cuya elaboración infortunadamente está desapareciendo.

Actualmente existen importantes centros productores de orfebrería ar-







Tejedor de ruanas de Cali (Acuarela de Manuel María Paz, 1853, 20.8 x 16.3 cm., Biblioteca Nacional), Sombrerera de Guaduas y Tejedora de Choachí (Acuarelas de Edward W. Mark, 1846 y 1847, 24.3 x 17.2 cm., Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá).

tesanal, donde se destacan los trabajos en filigrana: aretes, collares, gargantillas, cadenas, anillos y pulseras, producidos en Zaragoza y Segovia, en Antioquia, Valledupar, Cesar y Riohacha, y otros centros donde predomina la población negra. También algunas galerías de arte producen hoy en día joyas de oro de inspiración precolombina, algunas adornadas con piedras preciosas y semipreciosas, de gran demanda entre el turismo nacional e internacional.

El hierro tiene numerosas aplicaciones, tanto en el trabajo artesanal como en el industrial, por ejemplo, el hierro colado o fundido, el que sale fundido de los altos hornos, el hierro T, doble T, o en U, el forjado en forma de estas letras (hierro dulce), el que se trabaja fácilmente en frío. Este metal llegó al continente americano con los conquistadores, en sus armas, armaduras, yelmos, escudos y herramientas agrícolas, entre otros.

Las técnicas de trabajar el hierro se propagaron desde Popayán a otras ciudades y poblaciones, durante la Colonia. Este trabajo se inició en Popayán a través de los musulmanes conversos que llegaron entre las huestes conquistadoras y decidieron instalarse en esa ciudad; la demanda por sus trabajos para la decoración de monasterios, templos y edificios gubernamentales y privados fue, en efecto, muy grande. En los talleres elaboraban fusiles y cañones, además de lámparas. La tradición de la forja en hierro aún perdura; existen talleres en los que se fabrican rejas para ventanas y zaguanes, lámparas, faroles, candeleros y candelabros, en Tenjo (Cundinamarca), Bogotá, Barranquilla y Popayán.

LOS TEJIDOS

Los antiguos pueblos precolombinos colombianos conocían, cultivaban, hilaban y tejían el algodón. La tradición de tejedores de la cultura Muisca fue quizá la más notable entre nuestros grupos prehispánicos; ellos elaboraban su propia indumentaria: tundachis, mantas de diferentes tamaños, gorros, mochilas, fajas y chumbes. El procedimiento consistía en hilar y teñir los hilos con achiote y zumo de cortezas. En el telar se combinaban hilos de diferentes colores y luego se pintaban con pinceles, generalmente con motivos geométricos o animales. Otros grupos tejedores de importancia fueron los guanes y quimbayas.

La introducción de la lana de animales domésticos europeos hizo posible el cambio y mejoramiento de la indumentaria de este grupo de tejedores, enriqueciéndose con el uso de materias primas y técnicas nuevas, como la rueca y el telar de pedal. Precisamente en la actualidad, la mayoría de los centros más importantes de artesanos tejedores se encuentra en los departamentos de Boyacá y Cundinamarca, herederos de la tradición muisca.

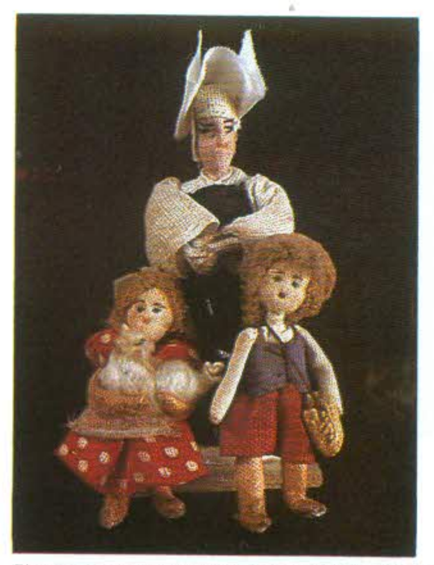
La ruana ha sido la prenda por excelencia de los campesinos de las tierras frías, y se elabora en diversos centros tejedores como Chita, Sogamoso, Nobsa, Iza, Gámeza, Pesca, Sutamarchán y Villa de Leiva, en Boyacá; Tabio, Nemocón, Funza, Guatavita, Sopó, Lenguazaque y Usaquén, en Cundinamarca. En estas poblaciones también se producen en telar cobijas, mantas, tapetes, chumbes, bufandas, gorros, guantes, sacos, chalecos y medias, entre otros.

Otra población productora de ruanas es Santa Rosa, en Santander. Muchos de estos textiles también son fabricados en otras regiones del país, como en Silvia (Cauca), Pasto e Ipiales, en Nariño y La Jagua, en Huila.





Sellos de correos dedicados al pañolón y a otras artesanías colombianas, 1972.





Figuritas de trapo empleadas para decoración del pesebre navideño: Hermana de la Caridad, de principios de siglo, y dos pastorcitos que, según tradición familiar, pertenecieron al oidor Juan Fernández de Alba, a fines del siglo XVIII. Figura de Charlot, ca. 1920. Empleada de servicio y niña de familia, ca. 1910. Colección Elisa Mújica, Bogotá.

Otra prenda que trajeron los españoles fueron los famosos mantones de Manila, que en la Colonia fueron de uso exclusivo de las españolas y criollas de alto rango, pero que después, con la habilidad ancestral para el tejido de la población rural, se convirtieron en la prenda que caracterizaba la indumentaria de la mujer campesina del altiplano cundiboyacense. En los últimos tiempos sobresalen los pañolones de Astorga (Cundinamarca), con sus ricos flecos y vivos colores. En macramé, otra técnica europea, se elaboran pañolones en Cundinamarca y Boyacá.

Muñecos de trapo

La producción textil y los tejidos de los pueblos prehispánicos no solamente se emplearon para la elaboración de la indumentaria, sino que también fueron usados en la fabricación de muñecos, algunos de ellos empleados en ceremoniales, prácticas mágico-religiosas, o como acompañamiento del ajuar funerario, hecho corroborado por los hallazgos de figuras de trapo en los enterramientos preincaicos e incaicos, por ejemplo. En nuestro territorio también los indígenas elaboraban estas figuras, aunque no han podido preservarse por la humedad de las tierras y el medio ambiente en general. No obstante, la elaboración de figuras de tela no es exclusiva de unos pueblos, sino universal; los europeos también las producían: el juguete más común y popular para las niñas en la Colonia era elaborado con este material.

En Popayán esta habilidad floreció como en ninguna otra ciudad durante el siglo XVIII. Con el auge de las haciendas, la minería y el comercio, se desarrolló una fastuosa arquitectura y los templos y conventos se llenaron de valiosísimos ornamentos para el culto y de una exquisita iconografía religiosa. Las tallas en madera de los suntuosos pesebres se elaboraron por la misma época, especialmente en Quito y Santafé, y fueron adquiridos por las órdenes religiosas con asiento en los conventos de la ciudad y por las familias de la principalía para las celebraciones navideñas. Pero las gentes de escasos recursos económicos, ante la imposibilidad de adquirir los hermosos pesebres de madera tallada y policromada, decidieron hacerlos de tela. Esta tradición de los nacimientos de trapo y otros motivos perdura hasta nuestros días, aunque las figuras cambiaron de su función utilitaria para el juego de los infantes a objeto artesanal decorativo que se expende en todos los almacenes de artesanías del país.

En Popayán actualmente se elaboran en trapo ñapangas, cargueros y ánimas solas (figuras representativas de la Semana Santa), pesebres, chirimías (bandas de música popular), las pulperías o tiendas antiguas payanesas, los juegos infantiles representados en los grupos de "la gallina ciega" y "la rayuela", entre otros. Otro centro productor de muñequería en trapo es la ciudad de Pasto.

Los bordados

Los bordados se elaboraron con profusión durante la época de la Colonia, sobre todo para la indumentaria de los prelados y altos dignatarios del clero, lo mismo que para los trajes de los santos. La mayoría de estos bordados eran hechos con hilos de seda y oro y ejecutados sobre telas como brocados y terciopelo.

Uno de los centros productores de bordados es el municipio de Chía en



Traje campesino con bordados en "Guabina chiquinquireña", acuarela de Enrique Izquierdo. "Revista de Folklore", diciembre 1952. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



"Una hamaca suramericana". Acuarela de Edward W. Mark, ca. 1850. 17.4 x 25.4 cm. Biblioteca Luis Angel Arango.

Cundinamarca; allí, en la vereda de Fonquetá, son tradicionales las blusas y enaguas bordadas. Pero la tradición bordadora y textilera de esta región cundinamarquesa se remonta a épocas prehispánicas, cuando las mujeres chibchas de Chía, asiento del más importante cacicazgo del imperio muisca, elaboraban el ajuar para el Zipa de Bacatá. Hace poco más de veinte años, y con miras a rescatar esa antigua habilidad para bordar de las mujeres de Chía y sus veredas, se instaló un taller artesanal en Fonquetá, con el propósito de beneficiar económicamente a la comunidad con la producción de tapices elaborados inicialmente en bayeta del sur del país, que luego era bordada con tunjos y otros motivos precolombinos. Actualmente se utiliza paño burdo fabricado en telares de Cajicá. El proceso de elaboración de estas artesanías es el siguiente: una vez cortada la tela, se procede a coser los bordes para evitar que se deshilache, luego se "acordonan" o bordean las siluetas de las figuras, generalmente con lana negra y, finalmente, se "rellenan" los dibujos bordándolos con lanas de diferentes colores. Los primeros diseños fueron tomados de dibujos de niños de las escuelas de la vereda. En la actualidad, las artesanas elaboran sus propios dibujos y diseños. Los motivos más frecuentes son los llamados "paisajes", que representan el centro y la plaza de mercado de Chía, o escena de la vida cotidiana y campesina de Fonquetá. Otros diseños son los ramos de flores, los árboles, las plantas y el paisaje navideño, que representa el nacimiento en medio del paisaje rural de la región. Además de los tapices, se elaboran catres (sillitas de madera plegable), cojines, individuales y tarjeteros.

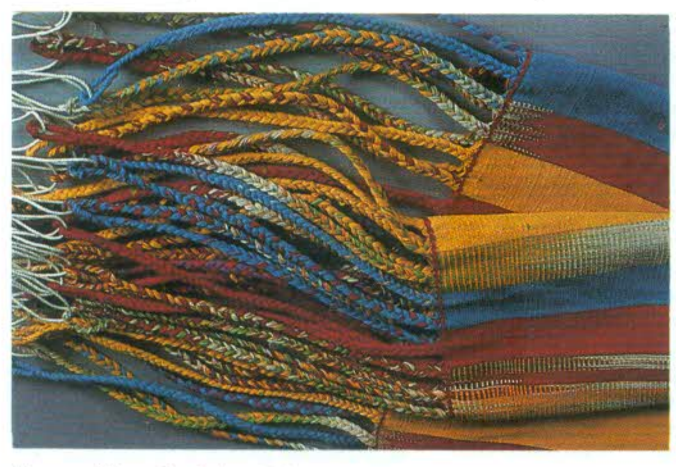
También se fabrican pequeños tapices bordados en la vereda de El Juncal, en Funza (Cundinamarca). Otro centro productor de bordados de enaguas, blusas campesinas, manteles y ropa de cama, es Pasto.

La técnica de tejer el encaje de bolillo es de origen flamenco y también fue traída por los españoles. Los centros donde se elabora son Sabaneta (Antioquia), Garzón (Huila) y Fresno (Tolima).

Tejidos indígenas

Algunos tejidos indígenas conservan su técnica y diseño artesanales, como los de las culturas actuales de la Sierra Nevada de Santa Marta y los chinchorros o hamacas de los indígenas wayuu de la Guajira. No obstante, algunos chinchorros utilizan ya una técnica mestizada, con flecos y bordados con diferentes motivos, como flores, y también se elaboran en algodón con rayas alargadas de colores, en telar vertical, en San Jacinto (Bolívar) y San Onofre (Sucre).

Las mochilas guajiras hacen parte de la indumentaria de los indígenas de esa zona del país, y algunos de sus diseños geométricos evocan el ancestro precolombino; otras, por el contrario, no tienen ninguna conexión con las culturas aborígenes, y



Hamaca tejida en San Jacinto, Bolívar. Fotografía de Ernesto Monsalve, Museo de Artes y Tradiciones Populares, Bogotá.



Mochilas en fique, de la Costa Atlántica. Fotografía de José Fernando Machado, Liliana y Benjamín Villegas, "Artefactos", 1992.



Canastos en fibra de yarumo, del Vaupés. Fotografía de Jorge Eduardo Arango, Liliana y Benjamín Villegas, "Artefactos", 1992.



Cestería en corteza de plátano, de Caldas. Fotografía de Diego Samper, Liliana y Benjamín Villegas, "Artefactos", 1992.

son tejidas en crochet, técnica de tejido europeo. También son famosas las sandalias guajiras con suela de cuero, el elaboradas en lana trenzada de colores y adornadas con inmensas borlas multicolores de lana. Las alpargatas tejidas en algodón blanco o en algodón teñido de vivos colores son elaboradas en los departamentos de Cauca, Nariño, Cundinamarca y Boyacá.

Los principales centros en donde se elaboran mochilas de fique (*Agave spp.*) son Sandoná (Nariño), Silvia (Cauca) y la costa atlántica. Estas se tejen partiendo de un disco pequeño que se agranda espiralmente hasta lograr un cuerpo cilíndrico que constituye la base. A partir de este punto se teje la mochila. Algunas van teñidas en líneas o rayas horizontales de varios colores.

Desde épocas precolombinas los muiscas y otras culturas cortaban el fique para obtener largos hilos blancos, con los que tejían canastos, cuerdas, cinturones anchos y grandes redes. De las lagunas se sacaban los juncos para fabricar esteras. Las viviendas, chozas y bohíos, de estructura cónica en madera, se cubrían con paja o con ramas de palmas de coco atadas con bejuco. Actualmente las viviendas indígenas y malocas usan techumbre elaborada con algunos de estos materiales.



Sombrero de palma de iraca, de Aguadas, Caldas. Fotografía de Diego Samper, Liliana y Benjamín Villegas, "Artefactos", 1992.

Tejidos con fibra vegetal

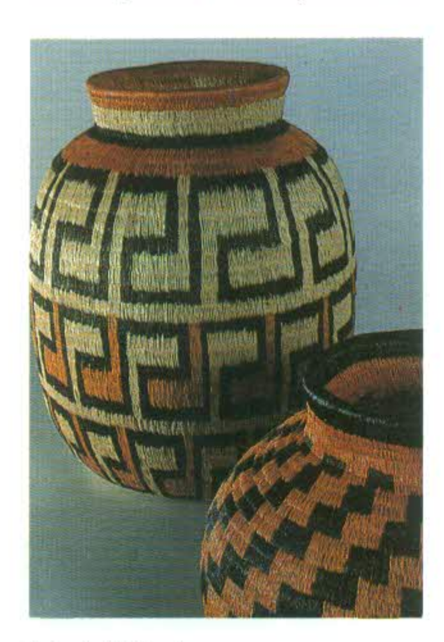
Los tejidos producidos con materia prima de origen vegetal comprenden productos o utensilios de mimbre, paja, junco o bejucos, hojas de palma y otras plantas o cortezas de árboles que, por la técnica del trenzado o entrecruzado, producen diversos objetos como los cestos o canastos, por ejemplo los elaborados mediante rollos de paja superpuestos de Saboyá (Boyacá). También sobresalen los canastos de carrizo (*Gynerium sp.*) de Sucre, los de majagua (*Bombax sp.*) de Córdoba y las cestas con tapa del Valle del Cauca. Grupos indígenas del Chocó y Vaupés elaboran cestos en palma de yarumo (*Cecropia sp.*) y cumare (*Astrocaryum vulgare mart*).

El uso de procedimiento conocido con el nombre de encaje bordado para fabricar cestería en palma de iraca se practica con singular maestría en Usiacurí (Atlántico); allí también se fabrican individuales, servilleteros, paneras, cajitas y cofres.

Otro producto resultante del tejido de fibras de origen vegetal son las esteras, fabricadas por el procedimiento del trenzado o cruzado de las fibras atadas y cosidas con cuerdas. Las esteras hoja de palma de chin gale (*Sabal mauritiiformis*) se producen en los departamentos de Cesar, Magdalena y en Ovejas (Sucre). Entre las esteras de juncos, sobresalen las de las lagunas de Fúquene y Suesca, en Cundinamarca y Tota, en Boyacá.

La sombrerería artesanal en Colombia es muy variada en cuanto a materiales y diseños, entre los que sobresalen los sombreros de iraca (*Carludovica palmata*) de Aguadas (Caldas), Utica (Cundinamarca), Suaza (Huila) y de Sandoná (Nariño). Esta última población es centro importantísimo de tejidos con fibra vegetal, allí también se elaboran canastos, asentadores, individuales, portavasos, campanas, aves, muñecos y otros adornos.

Para elaborar el sombrero de palma de iraca, primero se blanquean las fi-



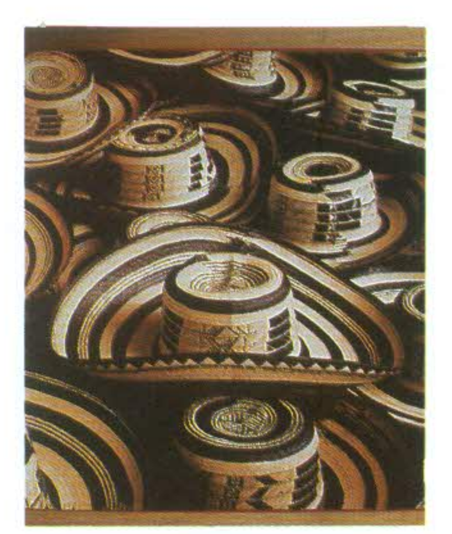
Cestería del Chocó. Fotografía de Ernesto Monsalve, Museo de Artes y Tradiciones Populares, Bogotá.

bras y se parte de un disco pequeño cruzando fibras humedecidas, una sobre otra, de izquierda a derecha, en forma circular, que se va agrandando hasta formar la copa.

Rastrear las tradiciones del diseño de una artesanía es una tarea que lleva al investigador al conocimiento de la cultura del grupo artesanal, y también la de sus ascendientes. Así, los diseños del tejido del popular sombrero "vueltiao", elemento de identidad regional en la costa caribe colombiana, pueden conducirlo al examen de obras de orfebrería sinú, en tiempos precolombinos. Una de ellas, en la colección del Museo del Oro en Bogotá, muestra el intrincado manejo de fibras vegetales, en un tocado de tipo sombrero que seguramente usaron los indios en esa región antes de la llegada de los españoles.

El famosísimo sombrero "vueltiao" o sinuano se fabrica con la llamada caña flecha (*Gynerium sagittatum*), partiendo de un tejido que resulta de entrelazar un número impar de prenses blancos y negros. Este sombrero es usado por los campesinos de la costa caribe y uno de sus centros productores más importantes es San Andrés de Sotavento, en Córdoba. Los cedazos y coladores elaborados en esparto (*Calamagros tis sp.*) y cerdas de crin, se producen en Tenza y en el lago de Tota, en Boyacá.

En los últimos tiempos han surgido trabajos artesanales elaborados en corteza de coco (*Cocos nucifera*), con la cual se enchapan mesas, marcos y cofres en Ibagué. Otros trabajos elaborados con este material se producen en Manizales.



Sombreros "sinuanos" o "vueltiaos" en caña de flecha, San Andrés de Sotavento, Córdoba. Fotografía de José Fernando Machado, Liliana y Benjamín Villegas, "Artefactos", 1992.

EXCELENCIA ARTESANAL

Las artesanías colombianas se han empezado a valorizar en los últimos tiempos, gracias a la labor del Estado y las entidades dedicadas al fomento y promoción de estas expresiones culturales; además, se han constituido en representativas de la identidad y el acervo cultural de nuestro país.

Las artesanías no pueden ser consideradas como objetos "exóticos" y "tradicionales" elaborados por los indígenas, mestizos y otros grupos, sólo porque algunas de ellas datan de la época prehispánica o colonial. Hay que tener en cuenta que la tradición artesanal persistió, pero con cambios a lo largo del tiempo. Existen artesanías citadinas que son de factura reciente, y que no son tradicionales por la antigüedad de su origen, sino por lo que representan. Continuar creyendo en la "pureza" de la artesanía es un error, debido a que las expresiones culturales en Colombia están sometidas a cánones foráneos desde hace cuatro siglos: copiando modelos importados y, en otros casos, mezclando formas autóctonas con otras. Este es un hecho positivo, que indica que las expresiones culturales son vitales y dinámicas, y que se nutren de otras y se transforman con el paso del tiempo y los procesos sociales. Los objetos de factura artesanal que se han adaptado a las condiciones de vida actuales y a las exigencias del mercado, no han perdido por ello su calidad artesanal, porque siguen siendo expresiones de la vida, la cultura y las costumbres del pueblo y las gentes que las elaboran.

Los colombianos que producen objetos con sus manos se han distinguido como grandes artífices y excelentes artesanos, que practican muchas y muy variadas ramas de la artesanía, algunas de origen precolombino y otras aprendidas por diferentes medios. Todo este caudal de riquezas artísticas y experiencias tecnológicas da preeminencia a las artesanías colombianas en el horizonte artístico del continente. Por eso la conservación, el fomento y el pleno desarrollo de las artesanías debe imponerse en los programas nacionales.

Bibliografía

ABADÍA MORALES, GUILLERMO. "Folklore Colombiano". *Revista Colombiana de Folclor*. Suplemento Nº 1. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura-Instituto Colombiano de Antropología, 1970.

ABADÍA MORALES, GUILLERMO. *Compendio general de foklore colombiano*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

BARNEY CABRERA, EUGENIO. *La transculturación en el arte colombiano*. Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Iqueima, 1962.

BENAVIDES CUÉLLAR, MANUEL JOSÉ. *Manual de Folklore*. Año 1. Bogotá, Centro Nacional de Artes Gráficas-SENA, 1980.

CERRUTI, RAÚL OSCAR. *Manual de artesanías indígenas*. Argentina, Ediciones Colmegna, 1966.

DUQUE GÓMEZ, LUIS. "Artesanías nativas". *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. II, Nº 6, 2ª época (Bogotá, 1961).

DUSSÁN DE REICHEL, ALICIA. "La mochila de fique, aspectos tecnológicos, socioeconómicos y etnográficos". *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. II, Nº 4, 2ª época (Bogotá, 1960).

MARULANDA, OCTAVIO. "La industria del sombrero de paja toquilla". En: *Folclore y cultura general*. Instituto Popular de Cultura de Cali. Cali, Imprenta Departamental, 1973.

MÉNDEZ VALENCIA, MARÍA ALEXANDRA. "Panorama actual de la artesanía textil de Fonquetá-Cundinamarca". Instituto Colombiano de Antropología, Subdirección de Patrimonio Cultural-Colcultura. Bogotá, 1988.

MÉNDEZ VALENCIA, MARÍA ALEXANDRA. "La artesanía de trapo de Popayán, patrimonio de su pasado y su presente". Instituto Colombiano de Antropología. Popayán, 1989.

MORA DE JARAMILLO, YOLANDA. "Chichas de una región rural de la costa atlántica colombiana". *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. II, Nº 7, 2ª época (Bogotá, 1962).

MORA DE JARAMILLO, YOLANDA. "Aspectos y problemas de las artesanías populares en Colombia". *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. IV, Nº 9, 2ª época (Bogotá, 1964-1965).

MORA DE JARAMILLO, YOLANDA. "Artes y artesanías populares". *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. IV, Nº 10, 2ª época (Bogotá, 1966-1969).

MORA DE JARAMILLO, YOLANDA. "Clasificación y notas sobre técnicas y el desarrollo histórico de las artesanías colombianas". *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XVI (Bogotá, 1974).

MORA DE JARAMILLO, YOLANDA. *Cerámica y ceramistas de Ráquira*. Banco Popular-Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge. Bogotá, Litografía Arco, 1974.

SOLANO, PABLO. *Artesanía boyacense*. Bogotá, Arco, 1974.

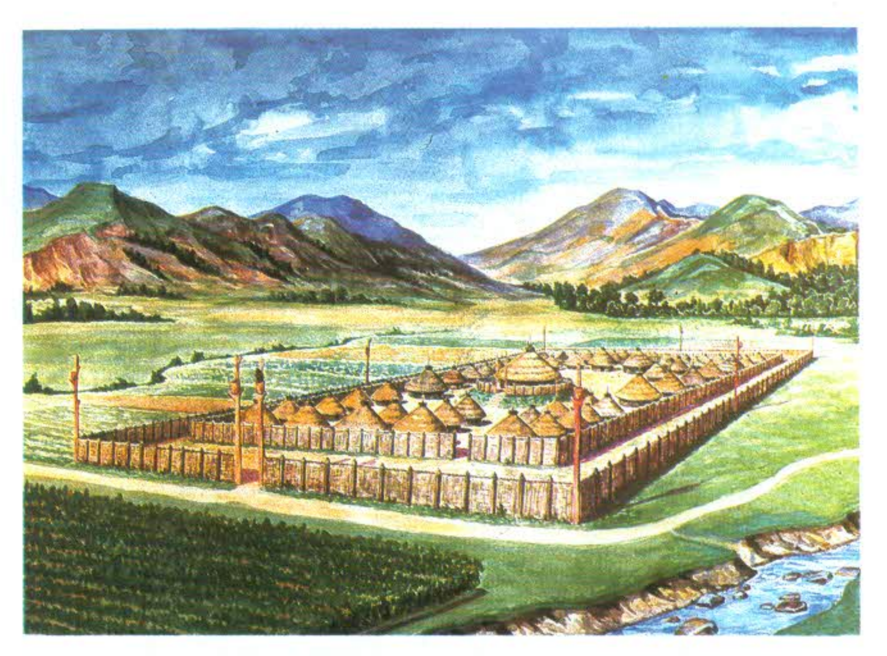
VILLA, EUGENIA. "Arte popular y artesanía. Consideraciones acerca del objeto artesanal". *Universitas Humanistica*, Año XII, Nº 19 (Bogotá, 1983).

VILLEGAS, BENJAMÍN y LILIANA. *Artefactos*. Bogotá, Villegas Editores, 1992.

La arquitectura prehispánica

Roberto Lleras Pérez
Eduardo Londoño L.

El estudio de la arquitectura prehispánica en Colombia está notablemente limitado por la escasez de datos, a causa de la utilización de materiales perecederos y de la ausencia de testimonios gráficos o escritos para la mayor parte del período. La arqueología se apoya entonces en la información etnográfica correspondiente a comunidades indígenas actuales, en las cuales sobreviven, sin mayores modificaciones, los patrones culturales que determinan los modelos arquitectónicos. Mediante el uso de esta información, de los resultados de las excavaciones arqueológicas y del examen de materiales culturales diversos es posible reconstruir gran parte de los aspectos fundamentales de la vivienda; otros, sin embargo, escapan a nuestro conocimiento y pueden solamente ser inferidos como probabilidades.



Cercado Chibcha. Acuarela de E. Menghius con documentación de Eliécer Silva Celis. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá.

En la actualidad estamos acostumbrados a prescindir del examen de ciertos aspectos cuando se estudia la arquitectura, ya que se ha implantado cierta homogeneidad cultural, que sienta normas universales. Si se trata de arquitectura residencial, damos por descontado que la unidad doméstica está compuesta por una familia nuclear (padre, madre e hijos), y si se trata de arquitectura funeraria, con seguridad pensamos en un entierro individual. Pero cuando se vuelve la vista hacia las sociedades indígenas, prehispánicas y actuales, tales supuestos no pueden tenerse por universales. Por eso es necesario examinar lo arquitectónico no sólo desde el punto de vista puramente formal, sino tomando en cuenta todos los aspectos socioculturales particulares.

En las últimas décadas, la arqueología ha dirigido su mirada hacia los *patrones de asentamiento*, esto es, el modo como un grupo humano escoge ocupar su territorio, en función tanto de los recursos disponibles como de sus particularidades sociales y culturales. Así, para el estudio de la arquitectura prehispánica, consideraremos los ambientes geográficos en los cuales se establecen los asentamientos, el carácter estable o transitorio de las construcciones, los materiales utilizados, los patrones mitológicos y rituales que determinan la construcción y distribución del espacio y los demás factores demográficos, militares y económicos que configuran el resultado arquitectónico final.

Ambiente geográfico

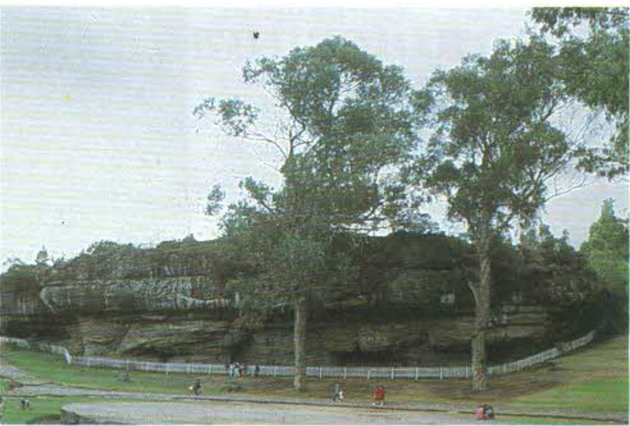
Al revisar las formas de asentamiento escogidas por el hombre en el territorio colombiano desde los tiempos más remotos, se hace evidente que dos tipos de variaciones fundamentales del medio geográfico han influido notablemente en la disposición, localización y tamaño de los poblados: por un lado, las diferencias altitudinales, de relieve, pluviosidad y formación vegetal, tal como se presentan hoy en día, y por el otro, los marcados cambios climáticos ocurridos a finales del período geológico conocido como Pleistoceno, hace cerca de diez mil años.

Aunque se ha comprobado la presencia del hombre en Suramérica desde hace más de treinta mil años (sitios de Monte Verde en el sur de Chile y Pedra Fourada en Brasil), los yacimientos arqueológicos más antiguos excavados hasta ahora en Colombia sólo datan de hace, aproximadamente, trece mil años. Esta época corresponde al último estadio de la cuarta gran glaciación, que se caracterizó por temperaturas bajas (10 a 12 grados por debajo del promedio actual), una pluviosidad muy escasa, el desplazamiento de los cinturones de vegetación y un descenso del nivel medio del mar y los reservorios naturales de agua dulce. Entonces, la economía se basaba en la recolección de frutos y raíces silvestres y en la cacería, mientras que la organización social correspondía a bandas de entre 15 y 40 individuos emparentados, que formaban varias familias nucleares.

La necesidad de desplazarse estacionalmente con el fin de hacer un uso óptimo de los recursos naturales (cosechas de frutos, manadas de animales, estaciones de pesquería) determinó que no se construyeran viviendas permanentes. Aun cuando los campamentos y refugios construidos se ocupaban por épocas, se regresaba a ellos con frecuencia, razón por



Terrazas en Ciudad Perdida, Sierra Nevada de Santa Marta. Fotografía de Roberto Lleras, 1992.



Abrigo rocoso en las Piedras de Tunja, Facatativá. Fotografía de Ernesto Monsalve, 1991.

la cual se registran abundantes vestigios de ocupación.

Terrazas naturales

Las terrazas naturales localizadas cerca a lagunas, ciénagas y ríos, o en el litoral marino fueron uno de los tipos de sitios preferidos para la vivienda. Yacimientos con estas características han sido excavados en la sabana de Bogotá (Aguazuque, en vecindades de Mosquera y Peñitas, cerca a Chía). Los sitios elegidos eran planos, a la orilla de lagunas, y suficientemente elevados como para evitar inundaciones en caso de crecidas. No hay evidencias de una adecuación (relleno, aplanamiento, etc.) del área. En Aguazuque fueron encontrados hoyos de postes de madera, que revelan la existencia de varias estructuras circulares correspondientes a cobertizos en forma de colmena; también se encontró una hilera circular de hoyos, que encierra la terraza e indica la construcción de un cercado. En este mismo sitio, en una época posterior, las plantas circulares fueron reemplazadas por plantas ovales. En el interior de las estructuras se encuentran fogones, hoyos periféricos utilizados para la acumulación de basuras y tumbas de diferentes configuraciones. Una interesante variación se registra en Vistahermosa, otro sitio de la sabana de Bogotá, relacionado con Aguazuque, así como en Chía, en donde aparecen pisos de piedras irregulares.

Los vestigios indican que el espacio de la vivienda se utilizaba con propósitos múltiples: cocción de alimentos, faenado de presas de caza, elaboración de instrumentos de hueso y piedra, etc. En una estación de ocupación determinada, estos espacios debieron estar delimitados, pero en la siguiente el establecimiento de un nuevo fogón en otro lugar o la excavación de una tumba imponía cambios en la disposición de las áreas.

Abrigos rocosos

Los abrigos rocosos constituyen otro de los tipos de sitios preferidos durante este período, y en ellos se observa un fenómeno similar al de las terrazas. Los numerosos afloramientos naturales de rocas del Cretácico existentes en el altiplano cundiboyacense fueron usados como lugares de vivienda. Las grandes rocas sufren procesos erosivos que afectan principalmente su base, de manera que, con el tiempo, se forman salientes a la manera de gigantescos techos bajo los cuales hay una área abrigada que puede abarcar más de un centenar de metros cuadrados. Aquellos abrigos no expuestos a fuertes vientos o afectados por corrientes de agua se utilizaron, al igual que las terrazas, como campamentos estacionales en los cuales se realizaban todas las tareas domésticas propias de las bandas de cazadores y recolectores.

Las características del sitio hacían innecesaria la construcción de techos y paredes propiamente dichas, e imponían, además, una configuración irregular a las construcciones, ya que la forma de éstas estaba determinada por la pared rocosa. Aun cuando las evidencias no son concluyentes, se presume que la adecuación de los espacios se completaba con la erección de paravientos, que posiblemente también delimitaban los espacios de las familias nucleares de la banda. Un piso de piedras irregulares, similar a los existentes en las terrazas de Vistahermosa y Chía, se encontró en los abrigos rocosos de Tequendama, al extremo sur de la sabana de Bogotá.

En muchos sitios del altiplano cundiboyacense se han encontrado abrigos con evidencias de utilización como espacios de vivienda estacional; es el caso de El Abra (Zipaquirá), Tequendama, Facatativá, Nemocón, Sueva, Chía, Neusa, Ventaquemada, etc. Las secuencias culturales de estos sitios revelan que continuaron siendo ocupados en forma similar por varios miles de años y por pobladores con organizaciones sociopolíticas diversas.

Concheros

La búsqueda de lugares estratégicos que permitieran, por su ubicación, un acceso rápido a las fuentes de abastecimiento de alimentos y materias primas fue una constante de la arquitectura prehispánica. Esto es especialmente notable en la región de la costa atlántica, en la época que sigue a la retirada de las glaciaciones y la estabilización del clima en sus niveles actuales. Allí, los hombres buscaron sitios desde los cuales pudieran explotar los recursos de ciénagas y lagunas, ríos, sabanas, bosques, manglares y litorales; esta diversidad de medios aseguró un aprovisionamiento abundante a todo lo largo del año y permitió el establecimiento permanente en un solo sitio por períodos muy prolongados.

Por esta época se configura un tipo de sitio conocido como conchero o conchal, constituido por una agrupación circular u ovoidal de bohíos cir-

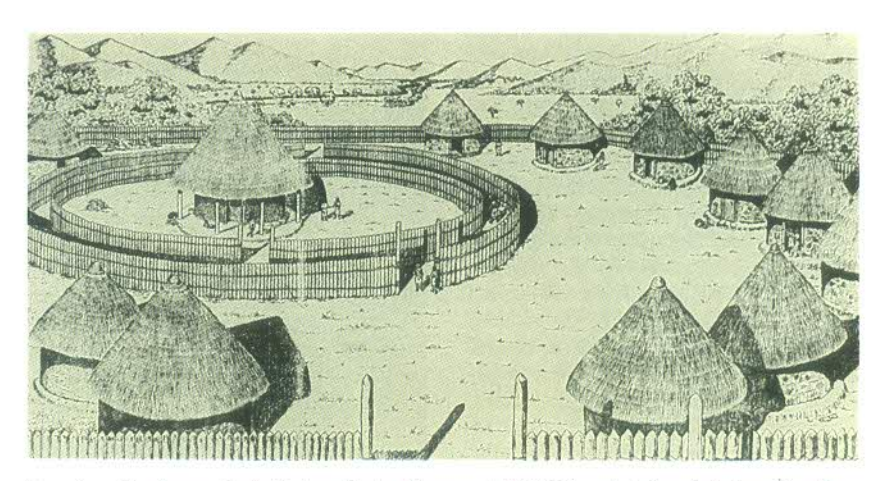
culares, cuyos vestigios aún se pueden apreciar claramente en Puerto Hormiga, Barlovento, Canapote, Turbana, Ciénaga Grande de Santa Marta e isla de Salamanca, lugares antiguamente localizados cerca de manglares ricos en moluscos y pesca. Otros sitios relacionados, ubicados en el interior, son Monsú, el Pozón y la serranía de San Jacinto. Con el tiempo, la acumulación de basuras (conchas, restos de animales, cerámica y líticos) hace subir el nivel del piso de las viviendas y las plataformas se van uniendo unas con otras hasta formar un anillo elevado con una depresión central. En los extremos oriental y occidental de esta zona central fueron excavados grandes hoyos cuya función no se conoce con exactitud, aunque se presume que puede tratarse de estructuras relacionadas con observaciones astronómicas.

La forma de anillo de estos antiguos asentamientos se vincula con una sociedad donde las diferencias de rango no son muy marcadas: todas las viviendas tienen la misma posición respecto del centro y de las demás construcciones y sus ocupantes se relacionan entre sí de la misma manera.

Los concheros representan una adaptación notablemente eficiente a la vida del litoral; desde estas plataformas protegidas contra posibles inundaciones y abastecidas constantemente por los productos del mar, se inició, gracias al sedentarismo, la experimentación con frutos y raíces que llevó al desarrollo de la agricultura. A su vez, la consolidación de la agricultura como principal forma de producción conlleva a una mayor sedentarización de las poblaciones, lo que desemboca en el establecimiento de más y mayores poblados permanentes en todos los medios geográficos de la Colombia prehispánica. Sin embargo, esto no significó que la arquitectura se hiciera más compleja de forma inmediata, o que se comenzaran a utilizar materiales más permanentes; en lo fundamental, la planta circular de las viviendas continuó imperando y los asentamientos estacionales en terrazas y abrigos rocosos, lo mismo que los concheros, siguieron siendo utilizados paralelamente con los poblados agrícolas.

Poblados agrícolas

Nuevos factores comienzan a incidir en la elección de los sitios de vivienda. Aún se observa una marcada dependencia respecto al acceso a las fuentes de agua; así, en los períodos iniciales de San Agustín, en Tumaco, en la región calima y en el Sinú-San Jorge, el patrón de asentamiento sigue los cursos de los ríos, esteros y caños, o bordea las lagunas y ciénagas. No obstante, ahora también es primordial ubicarse cerca a las tierras de labranza, de tal manera que se las pueda proteger continuamente y no resulte dispendioso el desplazamiento hasta ellas. Tal vez es en la selva amazónica donde esto es más claro que en ninguna otra región; allí, la vivienda multifamiliar o el poblado ocupa una posición aproximadamente central respecto a las chagras dispersas en la selva circundante, en las cuales se cultivan los productos agrícolas de consumo.



Reconstrucción de un vallado Muisca. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

El crecimiento de la población demandó la conquista de nuevas tierras para la agricultura y esto generó situaciones de conflicto que, agudizadas por las diferencias étnicas y culturales entre los grupos, asumieron en muchas ocasiones el carácter de guerras. Esta circunstancia influyó en la escogencia de los sitios de asentamiento y los poblados comenzaron a localizarse en lugares altos: mesetas o filos de montañas difícilmente accesibles para el enemigo y fácilmente defendibles para los pobladores. Entre los pueblos más belicosos, como los panches y pijaos de los valles medio y alto del río Magdalena, este patrón de ubicación continuó hasta la época de la conquista española. Así los describe el cronista fray Pedro Simón:

«Tienen estos indios panches, por el mucho calor de la tierra que sin cesar en ningún tiempo se padece, poblados sus pueblos en la parte más alta, para alentarse algo del calor con los aires que allí les baten. Y procuran escoger estos sitios en las lomas más fragosas que hallan de las muchas que tiene la tierra por ser toda muy doblada y que los lados de las cuchillas sean dificultosos y si puede ser que no se puedan subir por ellos, para que no tengan entrada a sus poblaciones si no es por la cuchilla aguda, donde también a trechos la refuerzan con hoyos secretos anchos, hincadas en los suelos del hoyo estacas con puntas tostadas hacia arriba, para que los que no saben el secreto, queriendo llegar a sus casas, caigan en ellos y perezcan».

Algunas de las más complejas sociedades prehispánicas tuvieron la capacidad de introducir, con fines agrícolas, profundas transformaciones en su medio, que a su vez determinaron patrones particulares de ubicación de viviendas y poblados. Este es el caso en la depresión del bajo San Jorge, escogida por el pueblo Zenú debido a los ricos sedimentos aportados por las crecientes estacionales, que fue adecuada por ellos, para aprovechar las ventajas y evitar los inconvenientes de las inundaciones, mediante extensos sistemas de canales y camellones. Allí, las viviendas se ubicaron en plataformas artificiales construidas a lo largo de los caños de drenaje. Los zenúes llevaron en estos ambientes antrópicos una vida anfibia, donde la canoa fue indispensable para transportarse entre una plataforma y otra o para ir a los campos de cultivo. En una época posterior, en la que se registra un crecimiento demográfico, surgen poblados nucleados constituidos por un gran número de plataformas agrupadas, donde los canales, como en Venecia, cumplen la función de calles.

Los muiscas, antiguos habitantes del altiplano cundiboyacense, son ejemplo de una cultura prehispánica

dotada de una agricultura desarrollada y una organización política compleja, con múltiples instancias de poder. Su modelo de poblamiento respondía a estas dos características: por una parte, los caciques principales y los diversos "especialistas" (que tenían un oficio definido y de tiempo completo) desligados de la producción directa de alimentos vivían en nucleaciones, algunas de las cuales, como Tunja, podrían llamarse ciudades. Y por otra, alrededor de los cercados de caciques de rango medio (Sopó, Suba, Paipa) se formaban aldeas, en las cuales, en caseríos dispersos por el campo, vivían los "capitanes" o cabezas de grupos de parentesco matrilineal, con sus parientes dedicados a la agricultura. Los agricultores así disgregados, constituían el grueso de la población.

En un testimonio del período colonial, así describió un español el poblamiento de la región de Chiquinquirá en el tiempo de la conquista: «En aquel tiempo que este testigo entró, los hallaron [...] poblados junto a las vegas del río, [...] desparramados en una parte seis bohíos y en otra cuatro y en otra ocho o diez, y de esta manera estaban poblados en aquel tiempo».

Este esquema, contra el cual lucharon los colonizadores españoles que favorecían las aldeas nucleadas, ha sido visto como el ancestro de las actuales veredas campesinas.

Las formas específicas de explotación de los recursos impusieron, finalmente, otros patrones de asentamiento. Los muiscas, al igual que sus vecinos los guanes de la montaña santandereana y los laches del Cocuy, mantenían cultivos en varios pisos térmicos con el fin de producir una amplia variedad de alimentos y recursos. Gracias al dominio de diferentes variedades de maíz, podían obtener en clima medio y en sólo seis meses cosechas que los resguardaban de los frecuentes desastres causados por las heladas en sus sembradíos de tierra fría, donde anualmente producían un grano más alimenticio y duradero. Sus poblados principales se localizaban, por lo regular, en el piso térmico frío, mientras que en las tierras templadas y cálidas existían bohíos aislados que se ocupaban estacionalmente para atender las labranzas. Su vivienda, entonces, se componía no de una, sino de varias casas ubicadas en ambientes diferentes.

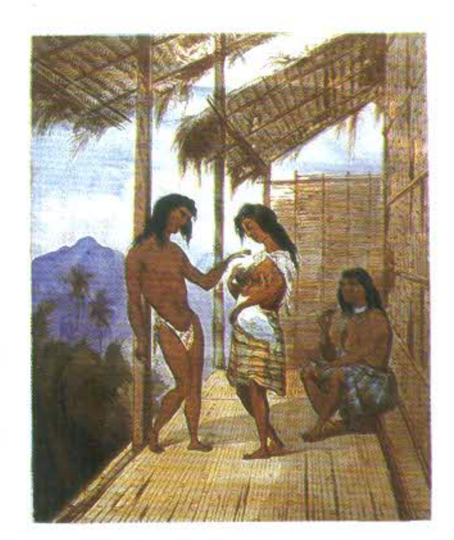
Entre los grupos indígenas actuales, los kogis de la Sierra Nevada de Santa Marta y los tunebos de la del Cocuy, ambos de la familia lingüística Chibcha, como los muiscas, guanes y laches, ejemplifican este tipo de ocupación del territorio. De acuerdo con la época del calendario ritual y de cultivos, sus comunidades completas bajan o suben de una zona a otra, ocupando el poblado "principal" sólo en el momento de las ceremonias mayores. Tales movimientos no pudieron ser masivos en una sociedad tan compleja como la muisca, aunque la pauta de control vertical era parte de su tradición.

Adecuación del espacio

Diferentes motivos llevaron a los pobladores prehispánicos a ubicar sus casas y poblados en lugares donde la construcción de las viviendas requería de algún tipo de adecuación previa del terreno. La necesidad de aislar de las inundaciones los pisos de las viviendas, de impedir el ingreso de animales, o simplemente, de lograr un piso plano en terrenos desnivelados, obligó a la construcción de obras más o menos complejas.

Plataformas elevadas

Un primer tipo de adaptación muy simple y ampliamente difundido en las zonas de selva húmeda consistió en adecuar grandes árboles, sobre cuyas ramas se armaban plataformas de madera para las casas. Tal práctica está abundantemente documentada para la costa pacífica, desde el Chocó hasta



Vivienda indígena con plataforma, en el Chocó. Acuarela del Album de la Comisión Corográfica, 1853 (20.7 x 16.3 cm). Biblioteca Nacional.



Casas sobre pilotes de madera del puerto de Buenaventura. Acuarela de Manuel Dositeo Carvajal, 1850. 19 x 24 cm. Museo del Siglo XIX, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá.

Tumaco. Los españoles llamaron "barbacoas" a estas viviendas y de allí se dio este nombre a todo un grupo indígena. Las casas construidas sobre los árboles carecían de paredes, permitiendo así la ventilación, y se remataban con un techo de hojas de palma cónico y muy alto.

También en la costa pacífica, sobre el área pantanosa de los manglares y esteros, así como en algunas de las ciénagas de la costa atlántica, se utilizaron los pilotes de madera para crear el espacio donde se construirían las viviendas. Los palafitos fueron el tipo de vivienda de pueblos pescadores, acostumbrados a la navegación; los pilotes de troncos rollizos, parcialmente enterrados en el fondo de las ciénagas, sostenían plataformas de madera sobre las cuales se armaban las estructuras; pisos de arcilla y piedras permitían ubicar fogones y aislar la humedad. Aún hoy se emplean los palafitos en los deltas internos y zonas de inundación de la costa atlántica.

En terrenos planos y bajos sujetos a encharcamiento o inundaciones en época de lluvias, se hizo necesario elevar la superficie de la vivienda; algunas veces éste fue consecuencia de la acumulación natural de las basuras y desechos de la actividad doméstica, como en el caso de los concheros. En algunos lugares como Momil, cerca de la ciénaga del mismo nombre en el litoral atlántico, el nivel de los pisos de las viviendas más tardías estaba aproximadamente cuatro metros por encima del piso natural.

En otras regiones como el bajo San Jorge, las plataformas para las viviendas fueron construidas acumulando tierras extraídas en la excavación de los canales, en una operación rápida. Un caso similar se encuentra en los Llanos Orientales, región sujeta a inundaciones estacionales, donde es-

tas plataformas parecen haber sido utilizadas tanto para vivienda como para cultivo. En el litoral pacífico, desde el sur de Colombia hasta la parte media del Ecuador, se encuentra una gran cantidad de plataformas elevadas, que reciben el nombre de tolas y que se formaron en parte por la acumulación de desechos y en parte por el amontonamiento intencional de tierra.

Terrazas, muros y canales

Las laderas y terrenos quebrados plantearon otro reto al poblador prehispánico: aquí era necesario nivelar sectores de las pendientes con el fin de lograr superficies planas para las viviendas. El terraceo fue la respuesta adoptada en casi todas las regiones. La técnica adoptada para construir terrazas combinó la excavación de una parte de la pendiente (parte superior) y el relleno de la otra (parte inferior). En esta forma se nivelaban superficies cuya amplitud dependía de la magnitud de los movimientos de tierra y del desnivel de las pendientes; en la región arqueológica calima, algunas terrazas alcanzan más de 100 metros de largo.

Con frecuencia, aun cuando no siempre, la estabilidad de tales estructuras dependía de que se les adosaran muros de contención, tanto en la parte superior (excavada) como en la inferior (relleno). Tales muros se construyeron con piedras irregulares acuñadas con tierra; cuando éstos alcanzaban grandes alturas, como en la Ciudad Perdida de los taironas (donde los hay hasta de siete metros), se empleaban contrafuertes constituidos por piedras largas profundamente enterradas en el suelo. Los muros de contención construidos en piedra se utilizaron profusamente en la Sierra Nevada de Santa Marta, en donde conforman el elemento arquitectónico diagnóstico de las ciudades de la cultura Tairona. También hay ejemplos de este tipo



Muro de contención en piedra, con escalas. Ciudad Perdida.



Camino de piedra en San Agustín. Fotografía de Roberto Lleras.

de estructuras en el departamento de Nariño, en el valle alto del Cauca y en la región de San Agustín.

Además de impedir el deslizamiento de la tierra, era importante manejar las aguas lluvias en los sitios terraceados, a fin de impedir la erosión. Los canales y drenajes generalmente siguen el contorno de la vivienda; una curiosa excepción se encuentra en San Agustín, donde el canal atraviesa el espacio de la casa de lado a lado, cumpliendo, probablemente, la función de aprovisionamiento de agua y de arrastre de desechos.

En la zona arqueológica tairona, las paredes de los canales fueron recubiertas con piedra y los remates de los muros protegidos con lajas salientes, que impedían que el agua al escurrir se filtrara entre los muros, socavando el relleno de las terrazas hasta destruirlas. Por el contrario, la escorrentía de las aguas lluvias fue dominada completamente por los taironas, de forma que la gota que rodaba sobre el techo pajizo de un bohío caía luego en un canal circular o sobre la terraza enlosada, en cuyo límite las lajas salientes, dispuestas como escalones sucesivos a lo largo del contrafuerte, la hacían gotear hasta una escalera que la conduciría, frenando su ímpetu, a la quebrada cercana.

Como adecuación adicional en el área tairona, se construyeron en la superficie de las terrazas plataformas ligeramente elevadas sobre las cuales se alzaban las viviendas. De esta forma, se delimitaban en la terraza los espacios domésticos internos y los de circulación en el exterior; los primeros con un piso de tierra apisonada y los segundos recubiertos por un pavimento de lajas. Un pequeño muro delimita estos anillos de vivienda que se comunican por escaleras cortas situadas en la entrada o entradas de las casas. Los muros de contención están cortados por escaleras paralelas o perpendiculares a ellos, que se conectan a la red de caminos del poblado.

En las cumbres de los montes de la zona andina se construyó otro género de terrazas, allanando la cima y rellenando en derredor. Por lo general, las explanadas cumplían en estos lugares funciones ceremoniales o albergaban construcciones importantes. En plano, las terrazas prehispánicas tenían, usualmente, una forma circular más o menos regular. Abundan también los planos ovoidales o elípticos y con menos frecuencia los rectangulares; en el área Calima algunas estructuras tienen forma de "L" o de "T", tal vez siguiendo un patrón ajustado a exigencias rituales.

LOS MATERIALES

Si tuviera que hablarse de un material de construcción universal en la arquitectura prehispánica, éste sería, sin lugar a dudas, la madera. En todos los tipos de viviendas conocidos arqueológicamente, o a través de las crónicas, se utilizó madera, bien sea en forma de troncos rollizos o cortados longitudinalmente. Los maderos se usaron como pilotes de los palafitos, para construir las plataformas sobre los árboles, enterrados muy cerca unos de otros formando los cercados externos de las aldeas y las paredes de los bohíos, como vigas y horcones



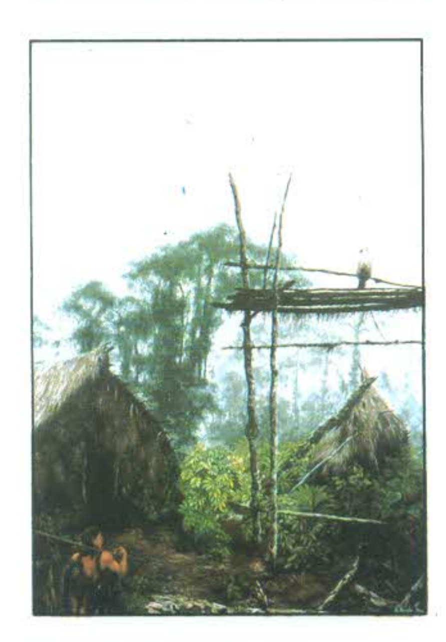
Vivienda frente a Gorgona, provincia de Barbacoas. Acuarela de Manuel María Paz, 1853. Biblioteca Nacional, Bogotá.

sosteniendo las techumbres y, finalmente, en el interior como parte de los estantillos y muebles.

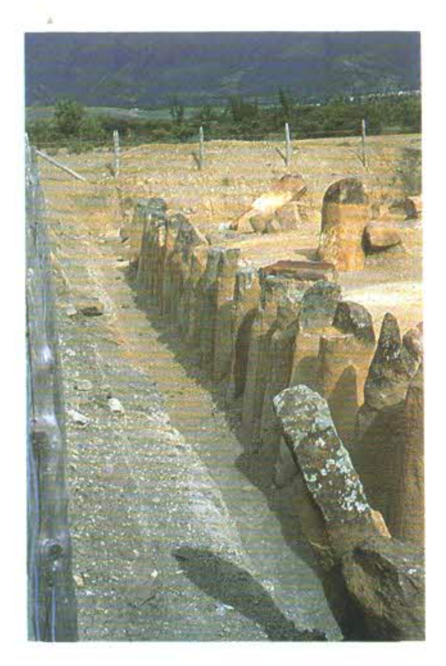
En algunas zonas, como en el Quindío, donde es especialmente abundante, la guadua reemplazó a la madera en muchas aplicaciones; su elasticidad y resistencia, bajo peso y versatilidad, la convirtieron en un material apropiado para construir estructuras, conducir agua y formar muros y paredes.

Los techos se recubrieron con paja de diversas clases en aquellos climas donde este material se encontraba disponible. En las tierras bajas y zonas de selva húmeda se utilizaron hojas de palma entretejidas. En los remates de las cumbreras se colocaban vasijas de cerámica boca abajo, cumpliendo una función más ritual que práctica. Todos los tipos de cubiertas construidos requerían de un constante mantenimiento y una renovación periódica.

En las paredes de las casas, además de la madera, se usaron cortezas de árboles (Amazonia), hojas de palma tejidas formando complejos diseños, como aún se pueden observar en las malocas de los huitotos, y bahareque. Este último material, constituido por tierra gredosa mezclada con paja picada y sostenido por una armazón de madera o guadua, fue reportado por los conquistadores europeos en una amplia variedad de regiones. El bahareque ofrece una buena duración, es fácilmente moldeable a cualquier configuración, proporciona excelente aislamiento térmico, sellamiento a prueba de insectos y alimañas, requiere poco trabajo para su preparación y es incombustible.



La choza. Oleo de Claude Feuillet, Centro de Documentación, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



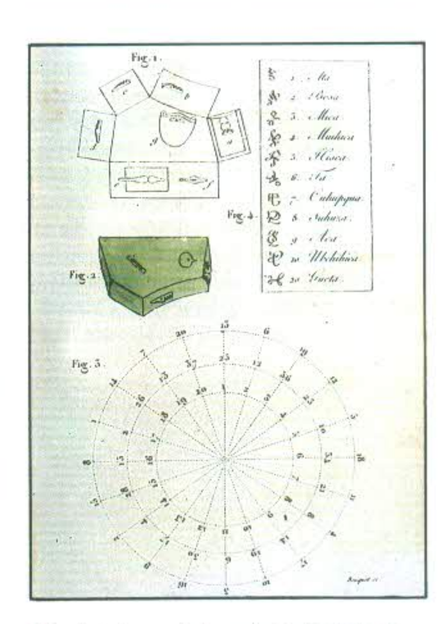
Yacimiento arqueológico de El Infiernillo, Sáchica (Boyacá). Fotografía de Roberto Lleras, 1979.

La utilización de la piedra fue, por el contrario, mucho más restringida. No se ha reportado hasta ahora su uso como parte de la estructura de las viviendas propiamente dichas. Allí donde se usó en forma extensiva (Sierra Nevada de Santa Marta), la piedra constituyó la materia prima de los muros de contención, pavimentos de las terrazas, caminos, escaleras y canales, pero no de las paredes de las casas. En las viviendas indígenas actuales solamente se usa piedra en dos áreas: el sur de la Sierra Nevada de Santa Marta, donde parece ser que se trata de una costumbre posterior a la Conquista, y la Sierra Nevada del Cocuy. Los escritos más antiguos se refieren a esta última región como «las casas de piedra», pero la arqueología muestra que sólo los basamentos eran de este material.

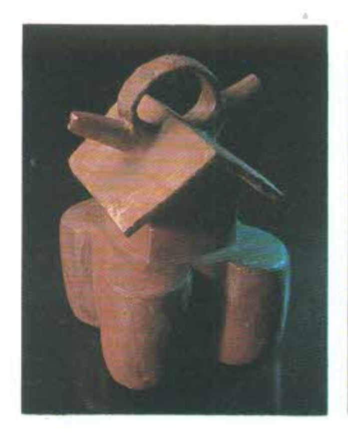
En escasos lugares del territorio muisca —cercanías de Tunja, de Villa de Leiva y de Ramiriquí—, se han encontrado columnas de piedra arenisca que hoy parece razonable atribuir a este grupo, aunque en principio se creyeron producto de una cultura anterior. Se trata de cilindros monolíticos, usualmente con una entalladura cerca de uno de sus extremos, con dimensiones hasta de 6 metros de largo por 88 centímetros de diámetro, que se encuentran ordenados en círculo en predios de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja, delimitando una planta rectangular en el sitio El Infiernito (vereda de Moniquirá, municipio de Villa de Leiva), o sacados de su contexto original para adornar plazas públicas, como en el caso de Ramiriquí o del Pozo de Donato en Tunja.

Una cantera existente en Tibaná resulta de gran interés, pues allí es posible apreciar todas las fases del proceso de fabricación de las columnas, desde la extracción de bloques rectangulares, aprovechando el clivaje y tipo de fractura natural de la roca, hasta su talla, redondeado y finalización.

Las columnas de Tunja parecen corresponder a los cercados y templos hallados por los conquistadores en ese sector del norte de la ciudad española. Es sabido que en Baganique, vereda de Ramiriquí, donde también se encuentran estos monolitos, existió un templo que fue saqueado en la Conquista, pero éste no ha sido ubicado arqueológicamente. Excavaciones llevadas a cabo en El Infiernito lo identifican como un sitio dedicado a observaciones astronómicas, destruido probablemente antes del siglo XVI; ello explicaría el porqué no aparece mencionado en crónicas o documentos españoles iniciales. Entrado el período colonial, fray Pedro Simón re-



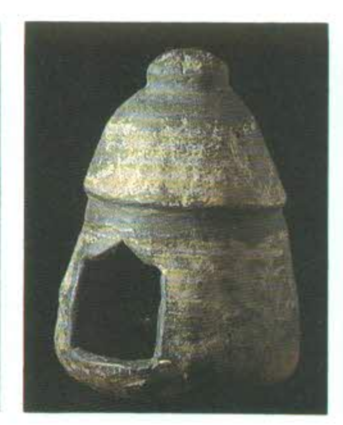
Calendario lunar de los muiscas. Grabado de Bouquet en "Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique", de Von Humboldt. Biblioteca Nacional, Bogotá.



Casa con techo de dos aguas.
Alcarraza Calima-Yotoco.
Fondo de Promoción de la Cultura.



Casa con techo de dos aguas.
Cerámica Tumaco.
Fondo de Promoción de la Cultura.



Bohío. Cerámica Tumaco.
Colección particular, Bogotá.
Foto: Nicolás Bortfeldt.



Casa tallada en piedra.
Cultura de Tierradentro.
Foto: Roberto Lleras.

cogió una versión según la cual las columnas —que en su época yacían como hoy en medio de cultivos— estaban siendo llevadas a Tunja para la construcción de un templo dedicado al sol. El advenimiento de la Conquista hizo abandonar el proyecto y las columnas nunca llegaron a su supuesto destino.

Vale la pena anotar que por ser un material duradero y tan afín a nuestra cultura, la piedra se ha tomado con frecuencia como patrón de medida para evaluar el grado de desarrollo alcanzado por las sociedades prehispánicas. Sin embargo, este criterio deja de lado que muchas culturas pudieron elaborar complejos sistemas intangibles —como las matemáticas y la astronomía— y que otras tuvieron a disposición o prefirieron elementos distintos. Por ejemplo, el pueblo Chimú, de la costa norte peruana, elevó pirámides, murallas y ciudades en barro y adobe. Así mismo, entre los muiscas, el arrastre de maderos destinados a ser horcones de templos y cercados era un rito en el cual la comunidad en pleno podía invertir mayor energía, tiempo y capacidad organizativa que en la talla de piedras locales. Se dice que los maderos centrales del Templo del Sol en Sogamoso eran troncos de guayacán arrastrados desde los Llanos Orientales, lo cual parece razonable si consideramos que personificaban al astro-dios, quien, como ellos, viene de oriente.

LA ESTRUCTURA

Tanto a través de las excavaciones arqueológicas como de los testimonios escritos, se tiene evidencia de plantas de vivienda circulares y rectangulares. La planta circular con techo cónico parece haber sido más común y se utilizó para la generalidad de las pequeñas viviendas unifamiliares, aun cuando también se conoce la existencia de grandes construcciones redondas como las viviendas del sitio La Estación en San Agustín y el ya mencionado Templo del Sol en Sogamoso.

Las viviendas circulares o bohíos fueron comunes en Nariño, el alto Cauca, San Agustín, Tierradentro, Quindío, el altiplano cundiboyacense, Santander, la Sierra Nevada y el macizo antioqueño (ver mapa Tomo 3, p. 77). Aun cuando en algunas zonas coexistieron los dos tipos de plantas, parece que tuvieron diferente utilización y que el rectángulo se reservó para construcciones especiales, tales como templos o viviendas de principales. En la zona muisca, a lo largo de la Colonia, se fue operando una transición gradual del bohío circular a la casa rectangular; en los mapas de los resguardos del siglo XVII aparecen viviendas circulares en los campos y rectangulares en los cascos urbanos.

A pesar de que los materiales perecederos, como la madera, desaparecieron, las excavaciones arqueológicas encuentran las huellas de postes que definen la planta de la antigua construcción, aunque con superposiciones temporales que en ocasiones hacen muy difícil distinguir los elementos completos de las distintas casas construidas sucesivamente en un mismo lugar. Sin embargo, como patrón general, se puede reconocer la existencia de uno o dos horcones centrales en las estructuras de mayor tamaño, que no se encuentran en las menores, y de horcones gruesos flanqueando las puertas o colocados a trechos en la estructura de las paredes.

Las paredes en los bohíos circulares podían ser rectas, alcanzando alturas entre uno y medio y dos metros, o curvadas hacia adentro, formando una sola superficie con el techo cónico; en este caso se habrían utilizado maderos flexibles amarrados. En algunas excavaciones, los hoyos de los maderos aparecen muy cerca unos de otros conformando una verdadera "pared de troncos"; en otros bohíos, los hoyos están más distanciados indicando que los maderos actuaban como partes de una estructura en la cual los espacios se rellenaban con bahareque, corteza o tejidos de hojas de palma.

Las evidencias de viviendas rectangulares son muy escasas en las excavaciones arqueológicas, pero curiosamente más frecuentes en representaciones en cerámica y piedra. Estas figuras proporcionan valiosos datos acerca de detalles no recuperables en excavaciones arqueológicas, como las formas de los techos, ventanas y puertas. Llaman la atención los techos de dos aguas convexos, en los cuales los extremos, más altos, se prolongan en voladizos sobre las fachadas anterior y posterior. En las vasijas del período Ilama, en la zona arqueológica calima, aparece un poblado de casas rectangulares en el cual la central, de mayor tamaño, se comunica con las demás por medio de caminos.

También hay representaciones de viviendas atípicas en esculturas de la zona de Tierradentro y el alto Cauca;



*Alcarraza con un poblado.
Cultura Calima.
Museo del Oro, Bogotá.*

una con planta rectangular y techo de cuatro aguas sin puertas ni ventanas, otra también rectangular con techo semicircular convexo y otra más de una estructura hexagonal de dos pisos con techo cónico y ventanas. Se conocen ejemplares de verdaderas maquetas en lámina de oro procedentes del área arqueológica calima, que reproducen casas de planta rectangular y techo a dos aguas. En una de ellas, sobre la hoja de oro que hace las veces de piso, se representaron inclusive los hoyos de los postes de las estructuras.

En el valle medio del Magdalena, se excavó una gran vivienda rectangular con esquinas redondeadas, similar en muchos aspectos a las actuales malocas de la Amazonia. Una estructura tal debió albergar a una familia extensa, así como las descritas por los cronistas en el suroccidente eran habitadas por los caciques y personajes principales junto con sus mujeres e hijos.

De acuerdo con excavaciones arqueológicas del interior de bohíos taironas, el fogón ocupaba el centro del círculo; a un costado aparecen elementos vinculados a los alimentos y su preparación y en el costado opuesto, vestigios de actividades artesanales: alfarería, hilado, talla de piedras y orfebrería.

No en todas las regiones la unidad de vivienda estaba conformada por una sola construcción. En muchas partes sí ocurrió así y en estos casos todas las actividades domésticas, tales como la preparación de alimentos, la talla de herramientas o el descanso, se hacían en el interior de la casa, dentro de espacios delimitados para cada fin. En otras regiones, sin embargo, cada actividad o grupo de actividades afines se realizaban dentro de una construcción separada, pero que formaba con las demás una sola estructura.

En el Sinú y el bajo San Jorge la residencia de cada familia estaba compuesta por tres construcciones independientes que compartían la misma plataforma artificial: una dedicada a la cocina, la segunda para dormir y una tercera utilizada como área social. En muchos de los territorios indígenas del valle medio del río Cauca los cronistas reportaron la existencia de pequeños bohíos aledaños a las viviendas, que se usaban exclusivamente para alojar en ellos a las mujeres menstruantes. En la Sierra Nevada de Santa Marta, construcciones con características muy similares se usaron para recluir a las jóvenes adolescentes antes de los ritos de iniciación.

Los poblados

La mayor parte de los poblados prehispánicos de Colombia estaban constituidos por bohíos agrupados alrededor de una construcción principal, que podía ser la casa del cacique o un templo; entre ellos se trazaban caminos irregulares y se alternaban las áreas construidas con zonas de desecho, de cultivo agrícola y reservas de bosque. En muchas zonas, la configuración de las nucleaciones fue determinada por el relieve o por otros accidentes naturales, tales como las riberas de los ríos o las ciénagas. Los conquistadores dejaron apenas someras descripciones de los poblados que tuvieron ocasión de observar y son pocos los que han sido descritos arqueológicamente.

La Sierra Nevada de Santa Marta, con su compleja red urbana, fácilmente detectable por su infraestructura de piedra, constituye una excepción al patrón disperso del resto del país. Hasta el momento, se han identificado cerca de doscientos cincuenta poblados en las vertientes norte y occidental de este macizo montañoso,



*Viviendas en oro.
Cultura Calima-Yotoco.
Colección privada.*

a lo largo de los valles de los diferentes ríos. Los poblados están comunicados entre sí por caminos enlosados que incluyen puentes de piedra, banqueos y canalizaciones de quebradas.

El tamaño de los pueblos taironas oscila entre algunos de vocación rural, que comprenden apenas seis o siete terrazas con sus correspondientes muros y caminos, hasta grandes núcleos como Ciudad Antigua, Ciudad Perdida o Pueblito, que podían albergar a más de cinco mil personas y funcionaron como centros regionales. En las crónicas, las capitales de las principales provincias taironas se denominan: Bonda, Betoma, Pocigüeyca y Taironaca.

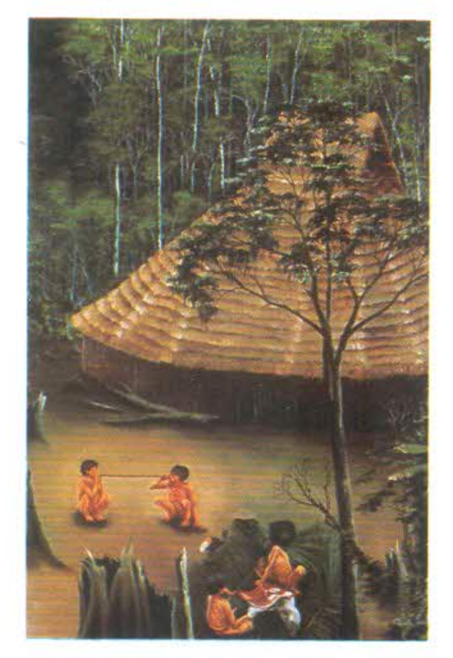
En las doscientas o más terrazas de Ciudad Perdida se puede observar una sectorización bien marcada. Un sector central, ubicado sobre una cuchilla del relieve desde donde se puede controlar todo el valle del alto río Buritaca, que presenta dos grandes basamentos rectangulares sobre montículos artificiales, comparables a los templos descritos por los conquistadores. Una serie de plazas y escaleras muy elaboradas corroboran que este debió ser el núcleo político y religioso del poblado. Otros nueve "barrios" pueden distinguirse, asociados a funciones administrativas y de intercambio, cuando llegan a ellos los principales caminos interurbanos, o residenciales y artesanales, cuando se ven menos plazas públicas, lajas más rústicamente talladas y vestigios de talleres. Probablemente estos sectores correspondían a grupos de habitantes relacionados por parentesco u oficio y sujetos a capitanes que obedecían, a su vez, al cacique del poblado.

Las ciudades de la Sierra Nevada de Santa Marta, ubicadas entre el nivel del mar y los 2 500 metros de altura, contaban, además, con otras obras de infraestructura adecuadas al clima;



Sistema de terrazas en Ciudad Perdida. Fotografía de Roberto Lleras.

en la costa árida, reservorios de agua enchapados en piedra, y en la sierra húmeda, un complejo sistema de manejo del agua lluvia. Llama la atención el que no se hubieran construido los muros de las casas en piedra, ya que el material es abundante y su manejo se conocía muy bien. Los bohíos de madera y paja desaparecieron después del abandono de las ciudades y sólo quedó el mudo esqueleto de piedra, que se fue cubriendo con la selva a lo largo de los siglos.



La maloca. Oleo de Claude Feuillet. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Viviendas comunales: la maloca

La maloca amazónica constituye un tipo de poblado especial, compuesto por una sola construcción localizada en un claro del bosque, en la cual habita una familia extensa —un grupo de hermanos varones con sus esposas e hijos— que realiza todas las actividades domésticas en su interior.

Las malocas de los barasanas, del Vaupés colombiano, son enormes casas con techo de palma a dos aguas que se prolonga casi hasta el suelo. Su planta rectangular (en ocasiones redondeada en su parte posterior) mide comúnmente 24 metros de largo por 12 de ancho. Están rodeadas por un área de tierra que se mantiene desyerbada y por un cultivo de yuca brava, de árboles frutales variados y plantas que proveen condimentos, venenos para la caza y la pesca, y sustancias de consumo ritual. Las demás chagras se encuentran dispersas en la selva cercana, en claros que se abren por períodos de hasta tres años y se van rotando a medida que se agotan los suelos. Frente a la maloca corre un río que provee a sus habitantes de pescado y sirve como principal vía de transporte hacia otras casas, ubicadas a considerable distancia unas de otras.

El espacio interno de la maloca se distribuye según una serie de reglas. La puerta anterior es de uso exclusivo de los hombres y la posterior corresponde a las mujeres y niños. Atrás está también el espacio donde las mujeres cumplen sus actividades diarias, como la preparación de las tortas de yuca brava o casabe. Los hombres departen y comentan sus partidas de caza mientras elaboran canastos cerca de la puerta delantera. El centro de la maloca, definido por cuatro horcones, es de uso ritual. En las noches los hombres se reúnen allí para discutir de mitología y otros temas de importancia, y es el espacio de los bailes sagrados cuando se reúnen distintas comunidades.

Sólo la parte trasera tiene paredes que definen compartimientos donde habitan las diferentes familias. Estas se ordenan jerárquicamente, correspondiendo la habitación del fondo al hermano mayor y primero en casarse —dueño de la maloca—, y las siguientes a los demás hermanos de acuerdo con su edad y matrimonio. Los jóvenes ya iniciados pero que aún no han formado una familia cuelgan sus hamacas a ambos lados de la parte delantera, junto con los eventuales visitantes.

Hoy en día, cuando la influencia blanca y de las misiones imponen en la selva las viviendas individuales, se ha observado que los indígenas las ubican unas respecto a otras según el mismo patrón de jerarquía.

SIMBOLISMO DE LA ARQUITECTURA INDIGENA

Tanto la arquitectura indígena actual, como la prehispánica, encierran un



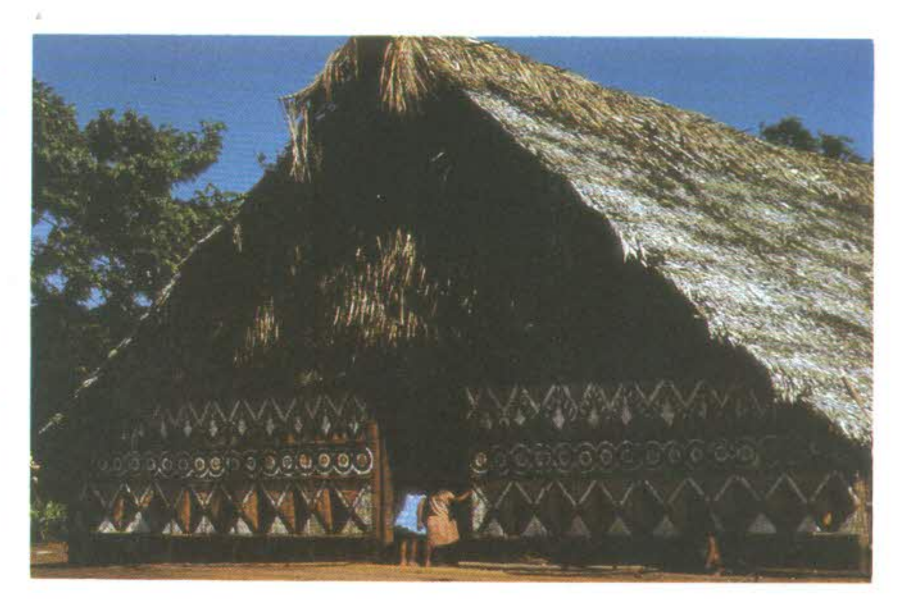
La maloca. Oleo de Claude Feuillet. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

importante aspecto simbólico. Para las comunidades taiwano del Vaupés, la maloca reproduce el cosmos y éste es como una gran vivienda que encierra todo lo creado. Su cielo raso se asemeja a la bóveda celeste, donde por un río viaja diariamente el sol, desde las cabeceras, situadas al oriente, hasta la desembocadura, al occidente. Este río es la viga cumbrera de la maloca y sus afluentes son como los estantillos que soportan la cumbrera apoyándose en las paredes laterales, cerros de los confines del mundo. En la noche, el sol deja este mundo para alumbrar el mundo de abajo —de tristeza y enfermedad—, siguiendo el curso inverso por una bóveda que es simétrica a la nuestra, de tal forma que al amanecer se encuentra de nuevo en la puerta de las cabeceras. Sobre nuestro mundo, un río semejante une como un eje la puerta de las cabeceras y la de las aguas: el Pirá-Paraná, curso que los primeros ancestros remontaron en una canoa culebra para poblar la tierra. Su orden de desembarco determinó la jerarquía de los grupos: los que nacieron primero, hacia las desembocaduras, tienen primacía sobre quienes nacieron y hoy viven río arriba, hacia las cabeceras. Así mismo, a lo largo del corredor central de la maloca, los hombres se ubican río abajo y a las mujeres les corresponde estar río arriba, en la puerta trasera.

Para los huitotos del río Caquetá, la maloca es el cuerpo acogedor de la madre ancestral, progenitora de Añiraima, quien dio forma material al universo. Las vigas son sus huesos y los amarres sus venas y nervios. Su piel, las palmas de complejos trenzados que conforman el techo, espanta a los espíritus malignos imitando sus formas. Su vagina es el centro ritual de la maloca, donde la narración nocturna de los mitos cumple el rol fertilizador. La madre está en cuclillas, en posición de alumbramiento; los huitotos dicen: «La puerta de la maloca es llamada Amanecer porque quien se asoma al patio de la creación, nace. Los Abuelos-Columnas, sostenedores y vigilantes de la puerta, forman una red invisible que no deja penetrar ningún espíritu maligno».

El abuelo-dueño y fundador de una maloca es visto como un horcón que une el mundo de arriba con el de abajo. A su vez, los cuatro horcones principales de la construcción son los ancestros de las cuatro grandes tribus originarias. Esta asimilación de los postes a personas y deidades se da en numerosas culturas americanas, de manera que no es sorprendente que en los hipogeos de Tierradentro, que reproducen el interior de una vivienda, las columnas y vigas tengan rostros humanos.

En las culturas indígenas, la arquitectura no se plega a criterios individuales. Su sentido no es solamente de utilidad y de estética, sino que es dictado por los patrones fundamentales y permanentes de la cultura. En estas sociedades sin escritura, cada construcción es un texto donde están inscritos la forma del universo y el proceso de su origen. Los bailes y ceremonias que tienen lugar en el corredor central de una maloca detienen el tiempo cotidiano para remontarse al tiempo del principio, cuando el universo apenas iniciaba su existencia y se necesitó el concurso de los ayawaroa para darle, poste por poste, la forma y el sentido que tiene hoy.



Maloca ritual de los indígenas Cubeos del Vaupés. Fotografía de Diego León Giraldo.



Indígena Tukano pintando una maloca con arcilla natural. Foto: Brian Mosser. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Bibliografía

CORREA, FRANÇOIS. "Los ayawaroa construyen el cosmos". *Universitas Humanística*, 20, 33 (Bogotá, 1991), pp. 9-21.

CORREDOR, BLANCA DE. Guión de la exposición "Maloca. Simbología de los witoto". Museo del Hombre Amazónico, Banco de la República, Leticia, 1991.

CHAVES, ALVARO. "Vivienda prehispánica en el suroccidente de Colombia". *Maguaré*, 5 (Bogotá, 1987), pp. 41-58.

DUQUE GÓMEZ, LUIS. *Prehistoria*, Tomo I, *Etno-historia y arqueología. Historia extensa de Colombia*, Vol. I. Bogotá, Academia Colombiana de Historia-Lerner, 1965.

INSTITUTO COLOMBIANO DE ANTROPOLOGIA. *Colombia prehispánica*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología, 1989.

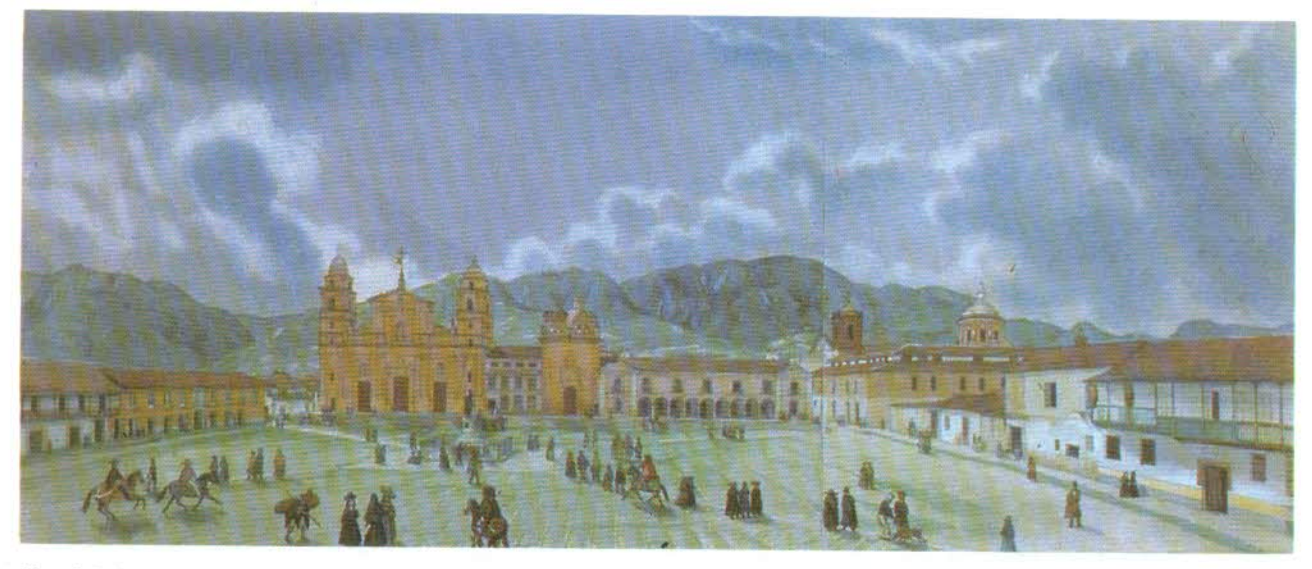
LONDOÑO L., EDUARDO. "Los cacicazgos muiscas a la llegada de los conquistadores españoles. El caso del Zacazgo o 'Reino' de Tunja". Tesis de grado. Bogotá, Universidad de los Andes, Depto. de Antropología, 1985.

LLERAS PÉREZ, ROBERTO. *Arqueología del alto valle de Tenza*. Bogotá, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales-Banco de la República, 1989.

SERJE, MARGARITA. "Arquitectura y urbanismo en la cultura Tairona". *Boletín Museo del Oro*, 19 (Bogotá, 1987), pp. 83-96.

La arquitectura colombiana

Luis Fernando Molina



Plaza de Bolívar en Bogotá. Acuarela de Edward Walhouse Mark, 1846. 24.5 x 56.9 cm. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

ARQUITECTURA DEL PERÍODO COLONIAL

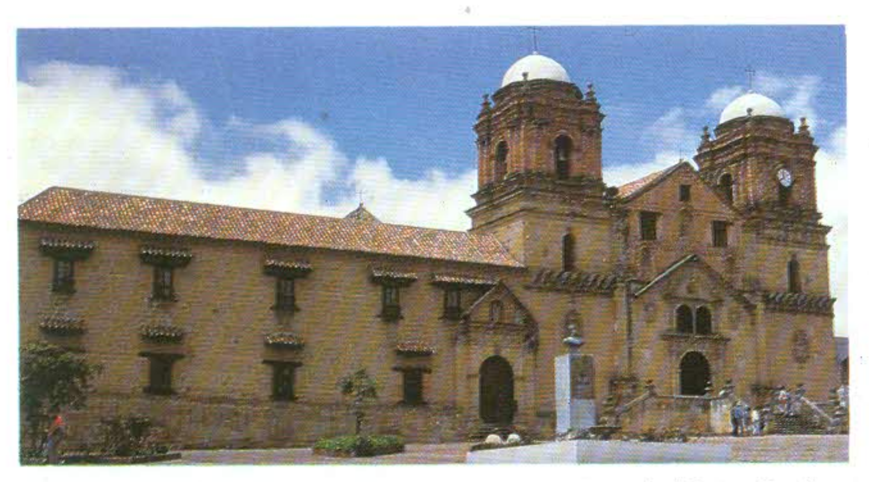
Parte del éxito del descubrimiento, exploración, conquista y colonización de América se debió al progreso que la arquitectura naval tuvo durante los siglos XV y XVI. Más tarde, el vertiginoso poblamiento y urbanización del vasto territorio americano obedeció a la versatilidad, sencillez y funcionalidad de los modelos urbanísticos y arquitectónicos aplicados por los europeos. Acerca del origen hispánico de la arquitectura del período colonial, el profesor Luis Díez del Corral anota cómo las formas de la cultura andaluza, para citar un ejemplo, son sencillas, fluidas, asimilables y de fácil transporte, «cualquier colonizador las lleva consigo en la carabela y les conduce a América, sin necesidad de gran bagaje de tratados arquitectónicos».

La conquista produjo continuos enfrentamientos con los indígenas. Para defenderse, los españoles levantaron fuertes de carácter militar, rudimentarias fortalezas construidas con empalizadas y simples viviendas. No existían aún las condiciones para emprender obras permanentes. La arquitectura de la Conquista y primeros años de la Colonia fue de bohíos, semejantes a los indígenas.

Las primeras fundaciones estables fueron los puertos de Santa Marta y Cartagena, en la costa; los puertos secos de Santafé, Tunja y Vélez, en el oriente; y Pasto, Popayán, Cali y Cartago, en el occidente. Gracias a factores como la abundante población indígena, la disponibilidad de mano de obra, los recursos auríferos y las favorables condiciones climáticas, la fundación de ciudades continuó más tarde en las zonas bajas o puertos fluviales y en los valles de los ríos Cauca y Magdalena (Neiva, Honda, Mariquita, Mompós, Santafé de Antioquia, Zaragoza, Remedios). Se conformó así la pequeña red de poblaciones para garantizar la defensa de lo colonizado y mantener el aprovisionamiento.

El trazado de las calles y la plaza, la distribución de lotes entre los fundadores y la definición del sitio para la iglesia y el cabildo, se hacían rigurosamente de acuerdo con las rígidas normas establecidas por la Corona española (trazado en retícula o damero), lo cual explica porqué las ciudades americanas son tan homogéneas en su apariencia urbana. Fue usual amurallar desde un principio las ciudades portuarias importantes como Cartagena, hecho que determinó a veces variaciones de las normas sobre los trazados ajedrezados.

Al finalizar el siglo XVI Pasto, Popayán, Cali, Caloto, Buga, Cartago, Anserma, Arma, Timaná, Neiva, Ibagué, Mariquita, Tocaima, Santafé, La Palma, Tunja, Villa de Leiva, Vélez, Pamplona, La Plata, Valle de Upar, Honda, Cartagena, Santa Marta, Mompós, Tolú, Riohacha, Santafé de Antioquia y Tunja contaban con una población estable y por tanto estaban en condiciones de desarrollar una arquitectura duradera. Para tal efecto, los maestros o alarifes aplicaron en América las tradiciones constructivas españolas que conocían. Estas tenían elementos árabes, asimilados como consecuencia de la prolongada presencia de los moros en el sur de la península ibérica. En el Nuevo Mundo, tales tradiciones fueron adaptadas según los recursos, necesidades, circunstancias y materiales. Así, por ejemplo, no obstante contar con muros de piedra, adobe, tapia o ladrillo, el techo de paja fue genérico en la mayoría de los edificios, siendo causa de frecuentes incendios de sitios y ciudades completas; esto incentivó la construcción con materiales no com-



Iglesia y monasterio de Monguí, Boyacá, construido entre 1630 y 1760. Fotografía de Ernesto Monsalve, Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

bustibles y la prohibición de las autoridades locales para levantar ranchos o bohíos dentro de la malla urbana.

El nuevo orden

La consolidación del proceso colonizador, desde fines del siglo XVI hasta el siglo XVIII, con una economía, una sociedad, un sistema de gobierno y una división político administrativa definidos, generó formas urbanas y arquitectónicas que significaron el establecimiento de un nuevo orden.

En Tunja se edificó el más importante conjunto arquitectónico del siglo XVI. Las características generales de la vivienda tunjana, según Alberto Corradine, fueron: ubicación al lado de la calle dentro de un amplio lote, que permitía gozar de un generoso espacio interior; fachadas carentes de composición simétrica; si era una vivienda sencilla, constaba de tres o cuatro habitaciones, salón según la posición social del propietario, uno o dos dormitorios, y espacio para despensa y herramientas; la cocina era un cobertizo sencillo o parte del cuarto de enseres; la entrada a la casa estaba demarcada por amplia portada, para permitir el paso de animales de carga hacia el interior. Esta última característica pone de presente la relación de dependencia de la vida urbana con respecto al mundo rural, base de la encomienda, que era la institución generadora de la riqueza y prosperidad de la ciudad.

Las casas altas o de dos pisos, más escasas y generalmente ubicadas en el marco de la plaza, tenían una connotación especial, pues sus habitantes eran casi siempre los encomenderos importantes. En el primer piso estaban los depósitos de herramientas, aperos y alimentos, el patio, la zona para cargar y descargar animales y los dormitorios de la servidumbre; en el segundo nivel, destinado a la familia, estaban las alcobas y un salón que daba a la calle. Para subir de la primera a la segunda planta, existían escaleras amplias; los muros eran lisos y sin molduras; resaltaba el vano de la puerta porque las ventanas eran pocas y pequeñas. Para destacar la entrada se disponían jambas o dinteles de piedra. El techo con estructura de madera rolliza se cubría con teja española, proyectando aleros sobre la calle y el patio para evitar que el agua lluvia dañara las tapias. El área de las casa variaba según la condición social y económica de su inquilino, lo mismo que la decoración y la calidad de los materiales. Las columnas de piedra, los techos de madera labrada y la calidad de la obra de cantería denotaban la capacidad económica del dueño.

Durante los siglos XVII y XVIII nuevas fundaciones aparecieron en diferentes lugares del territorio colonial, propiciadas por el crecimiento demográfico y la permanente inmigración española. Por este tiempo, Medellín, Girón, San Gil y Socorro fueron erigidas como villas. Adicionalmente, debido a la pacificación o exterminio de las tribus más belicosas, se inició el dominio del mundo rural por medio de actividades como la ganadería, la agricultura y la minería. El comercio, por su parte, tomó importancia por la consolidación definitiva de los principales centros urbanos y el aumento de la población y la producción. Algunas ciudades como Cartagena, Santa Marta, Mompós, Rionegro, Honda, Popayán, Antioquia, Pamplona y Cartago vivieron un auge basado en un activo comercio. Su arquitectura, por tanto, estuvo aparejada con esta actividad, siendo Mompós, Cartago y Honda tres casos bastante representantivos.

En Cartagena, por ejemplo, tratándose de una ciudad portuaria, cada edificio atendía varias necesidades simultáneamente: vivienda, comercio y depósito o taller. Las casas se diferenciaban allí en altas y bajas, construidas con holgada altura y materiales duraderos como la piedra y el ladrillo. Las altas a veces tenían un entrepiso en la primera planta, permitiendo un uso eficiente del espacio. El primer piso servía de depósito, el entrepiso para habitaciones de la servidumbre y el segundo piso para vivienda de la familia. La cubierta de par y nudillo iba acompañada a veces de amplios aleros independientes del tejado del edificio, que brindaban sombrío y protección a los característicos balcones de madera, elemento tomado de la arquitectura de los moros, según el investigador español Enrique Marco Dorta. Curiosamente, el alero no existe en las casas bajas de Cartagena y Mompós, asunto que aún carece de explicación satisfactoria; en cambio, en Mompós encontramos característicos portales en las pomposas casas aledañas a la rivera del río Magdalena, cuya peculiar disposición y significación tampoco ha sido definida.

Los pueblos de indios

Al empezar el siglo XVI, además de las fundaciones jurídicas tradicionales (ciudades, villas, sitios), la Real Audiencia de Santafé, máximo órgano gubernativo, inició la erección de las reducciones de indígenas en el Nuevo Reino y demás gobernaciones a su cargo. De dicha acción surgieron los primeros *pueblos de indios*, es decir, las entidades urbanas donde debieron reunirse los indios —antes dispersos en los campos— con el objeto de facilitar su explotación, adoctrinamiento y cobro del tributo. La fundación de los pueblos de indios, con un trazado muy semejante al modelo de las villas o ciudades, estuvo a cargo de los oidores, comisionados por la Real Audiencia, quienes luego de realizar las visitas de indios —mecanismo establecido con el objeto de investigar y controlar los excesos de los encomenderos principalmente—, determinaban juntar a los naturales

«para protegerlos de los abusos» de los otros grupos, especialmente de los blancos y los mestizos.

El pueblo se formaba con la iglesia doctrinera, la casa cural, la casa del cacique y las casas de indios principales en el marco de la plaza; los demás se distribuían en el resto de las manzanas. Estos pueblos eran, pues, análogos a los de españoles. Con este modelo de fundación, los oidores Luis Henríquez, Antonio Beltrán de Guevara, Francisco Herrera Campuzano, Diego Gómez de Mena, Juan de Villabona y Cubiaurre y Juan Antonio Mon y Velarde, entre otros, erigieron cientos de poblaciones durante los siglos XVII y XVIII, en las jurisdicciones de Santafé, Tunja, Pamplona, Mariquita, Antioquia, Cartagena, Santa Marta, Remedios, Cáceres, etc. Los poblados más característicos y de los cuales se conserva algún trazado son los creados por la visita de Luis Henríquez en el altiplano cundiboyacense.

Arquitectura religiosa

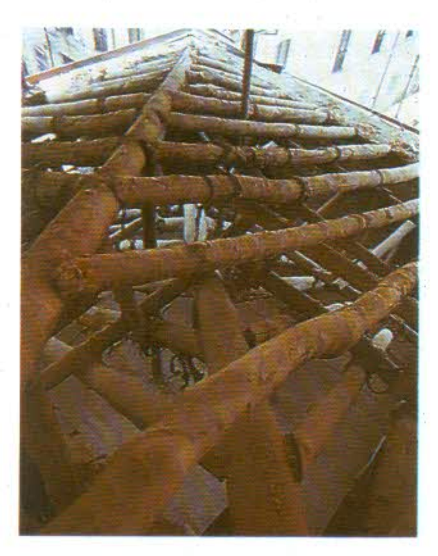
A partir de la segunda mitad del siglo XVI se inició la construcción de templos sólidos y permanentes en las principales fundaciones. La construcción de la iglesia mayor parroquial o iglesia matriz marcaría pautas importantes de urbanización, y desde su erección, la actividad edificadora experimentaría un importante crecimiento. Los maestros albañiles cumplieron el papel de constructores, desarrollando planos de iglesias de diferentes clases y tamaños, pero bastante estandarizados en planta y forma.

La primera iglesia mayor construida en la Colonia fue la de Tunja, entre 1567 y 1572, le siguió la de Cartagena, entre 1575 y 1585, de acuerdo con los planos del maestro español Simón González (n. 1552). Ambos templos, de estilo indefinido, constaban de tres naves, gruesos muros de cerramiento, columnas con sencillos capiteles de inclasificable estilo, cubierta a dos aguas con estructura de madera de par y nudillo y torre exterior a uno de los lados de la fachada principal.

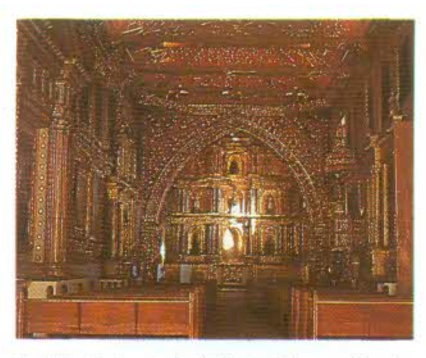
Ante la dificultad de construir abovedados, la estructura de madera en par y nudillo fue la principal característica de la arquitectura religiosa colonial. Enrique Marco Dorta la define como los artesonados mudéjares utilizados para techumbres, realizados en madera labrada y complicada geometría decorativa. Se estima que la obra de Diego López de Sagredo, *Carpintería de lo blanco* (1633), circuló en América ejerciendo influencia y propiciando la difusión de ésta técnica de origen moro.

La forma en triángulo de los techos es resultado de esta estructura, en la cual, los pares, apoyándose en el vértice o caballete, reciben el peso del entejado, y los tirantes o nudillos forman una fuerza horizontal adicional, que se opone a la tendencia de los pares a separarse, obteniéndose así mayor rigidez en el vértice de la cubierta, indispensable cuando las luces son muy largas o el peso de los tejados es grande. Además, el par y nudillo permitía una mejor apariencia, al suavizar las pendientes y ambientar el interior con la rica decoración geométrica propia de la estructura.

En el siglo XVII se levantaron las catedrales de Santafé, Cartagena y Popayán; en la actualidad se conserva la segunda, pero muy modificada. Sin embargo, la catedrales y las iglesias mayores parroquiales o matrices, sólo se erigían en las ciudades y villas, es decir, en las fundaciones jurídicamente reconocidas por el gobierno metropolitano a través de real cédula. Los pueblos de indios, en cambio, creados profusamente a partir del siglo XVII por las visitas de los oidores de la Real Audiencia, contaban con capillas doctrineras, con cuya construcción prácticamente adquirían identidad material. Estas capillas proliferaron especialmente en el altiplano cundiboyacense, región con la mayor población indígena del reino.



Detalle estructural de cubierta en "par y nudillo" de la iglesia de la Concepción, Bogotá. Fotografía de Ernesto Monsalve, 1989.



Capilla del Convento de Santa Clara, en Tunja (1573-1613). Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

De la visita de Luis Henríquez, la más prolífica en fundaciones, se infiere que la única nave de estos templos medía 11 varas de ancho, aproximadamente, y entre 40 y 60 de largo; se hacía con gruesos muros en tapia de hasta una vara y medio de ancho, reforzados con contrafuertes o estribos; cubiertas de par y nudillo techadas con paja o teja; y fachada con portal destacado, rematada con una pequeña torre para campanario. La sencilla edificación iba engalanada con pinturas de motivos populares y religiosos, utilizados a veces como "recurso didáctico" en la tarea evangelizadora. El elemento más llamativo, aunque no genérico, son los atrios, que para varios estudiosos de la arquitectura del período colonial servían como "capilla abierta", es decir, para celebrar o adoctrinar en espacio abierto, por preferirlo así la mayoría de los indios.

Uno de los objetivos principales de estas pequeñas iglesias fue facilitar la labor de catequización de los indígenas, ante el descuido de los encomenderos y curas doctrineros en el cumplimiento de tal obligación, como se deduce de los documentos de las diferentes visitas. En Chivatá, Cajicá, Choachí, Zipacón, Bosa, Tenjo, Chía, Sutatausa (la única que conserva sus cuatro capillas posas o doctrineras), Sáchica, Oicatá, Tópaga, Tausa Viejo, Sora, Suesca, Cuítiva, todas en el altiplano cundiboyacense, y en Santa Bárbara (Sabaletas), Antioquia, se conservan ejemplos representativos de templos doctrineros.

En algunas ocasiones se construyeron capillas posas, casi siempre cuatro, en cada una de las esquinas de la plaza, o a veces en otras calles; su reducido tamaño se debía a que sólo eran usadas esporádicamente, como en las celebraciones del Corpus Chris-



Iglesia de Santa Clara en Bogotá, construida por el maestro Matías de Santiago, primera mitad del siglo XVIII. Fotografía de Jorge Mario Múnera, Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.






Iglesia, claustro y techumbre del convento del Santo Ecce-Homo, en Sutamarchán, Boyacá, fundado en 1620. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

ti, cuando se destinaban para "posar" el santísimo sacramento. Estas cumplían funciones auxiliares, prestando servicio para la doctrina —pero no para el culto— o en celebraciones especiales.

Por otra parte, las ermitas o "iglesias en despoblado" eran templos en las afueras, casi siempre en las vías de acceso de las ciudades y villas, construidas por una cofradía, gremio o grupo de devotos, en honor de un santo o patrono determinado. Las ermitas constaban inicialmente de nave y sacristía, pero cuando empezaron a ser absorbidas por la malla urbana, en algunos casos su área fue ampliada. La apariencia era modesta, carecían de atrio cubierto y su fachada remataba en campanario adornado con espadañas. La construcción, distribución, forma y área eran muy semejantes a las de las demás iglesias. Como ejemplos cabe citar la Veracruz en Medellín, la Ermita en Popayán, y San Lorenzo y San Laureano, en Tunja.

Conventos

Los franciscanos, los dominicos y las clarisas fueron las primeras comunidades en iniciar la construcción de claustros e iglesias conventuales. En 1566 la iglesia de los franciscanos en Santafé estaba concluida y el convento bastante avanzado. El templo y el convento de Santa Clara en Tunja fueron terminados en 1574, constituyéndose así en el edificio más antiguo de Colombia aún en pie.

Los templos de los conventos del siglo XVI y XVII casi siempre constaban de una sola nave y un presbiterio, ambos separados por medio del arco toral, aunque en múltiples casos les fueron adicionadas una o dos naves más, completamente diferentes de la inicial, tal como muestran San Francisco en Bogotá y Santo Domingo en Tunja. También se levantaban capillas nuevas, contiguas pero independientes del templo antiguo. Encima de la zona de acceso iba el coro, especie de entrepiso o *mezzanine*. Las modestas proporciones de la mayoría de las iglesias expresan los límites técnicos y las reducidas necesidades espaciales propias de las pequeñas ciudades o del poco número de enclaustrados. Las cubiertas en par y nudillo, sobre gruesos muros de tapia o mampostería de piedra, ofrecían seguridad y solidez; el uso del ladrillo se limitaba a los arcos, marco de los vanos, pórticos, torres y algunos detalles de la fachada.

Los conventos construidos en los siglos XVII y XVIII se diferencian de los anteriores en los aspectos formales y en la construcción, casi siempre de mejor calidad, gracias a los materiales. Mayores recursos económicos y poblacionales permitieron adelantar obras de envergadura. Desde el siglo XVII se construyeron también conjuntos conventuales rurales para religiosos "recoletos" (franciscanos, agustinos y dominicos). Su ubicación alejada de los centros urbanos estaba en función de la vida contemplativa de los monjes o de las misiones. En este tipo, los conventos del Ecce Homo y de La Candelaria en Boyacá, de La Popa en Cartagena y de San Diego en Bogotá, fueron los ejemplos más representativos. A diferencia del de La Candelaria, con sencillo claustro de columnas en madera, los demás se construyeron con columnas de mampostería y arcos de medio punto, o a veces aperaltados.

El de Santo Domingo fue el convento más grande y antiguo de Santafé. Allí funcionaron también una escuela y una universidad. Se inició en 1577 y se construyó en varias etapas. Correspondió a fray Domingo de Petrés (1759-1811) completar el conjunto, cuando inició la reconstrucción de su iglesia, luego del terremoto de 1785. Lo más llamativo del templo fue su gran cúpula, que llegó incluso a constituirse en uno de los símbolos de la ciudad por el protagonismo en la definición de su perfil urbano. Su demolición fue absurdamente decretada en 1939 por el presidente Eduardo Santos.

Atendiendo a un modelo muy estandarizado, en el siglo XVII fueron construidos la mayoría de los claustros cartageneros: La Popa, San Agustín, La Merced, Santa Teresa, Santa Clara, San Diego y San Francisco. Todos se hicieron con columnas circulares de piedra y capitel de inspiración románica, tan característicos de la arquitectura cartagenera. Los arcos poseen el mismo peralte y semejantes técnicas de construcción y materiales. La característica particular frente a los otros claustros del reino es su sólida apariencia (acorde con las características defensivas de la ciudad) y en algunos casos un tercer piso, como en La Popa y Santo Domingo, debido a la poca disponibilidad de espacio que ofrecían el cerro y la ciudad para construir edificios con áreas holgadas.

En Popayán se construyeron conventos desde épocas tempranas, sin embargo, la reconstrucción de la ciudad luego del terremoto de 1736 dio lugar a que la arquitectura payanesa tuviera unos rasgos característicos fácilmente identificables y diferentes a los de otras ciudades. Los claustros de Santo Domingo, San Agustín, el convento-colegio jesuita de San José, La Encarnación, San Francisco, ponen en evidencia la destreza de la mano de obra (a veces traída de Quito) y la calidad con que fueron producidos y utilizados materiales como el ladrillo, del que además de su función estructural, se sacó gran provecho decorativo utilizándolo en moldurados y dentados.



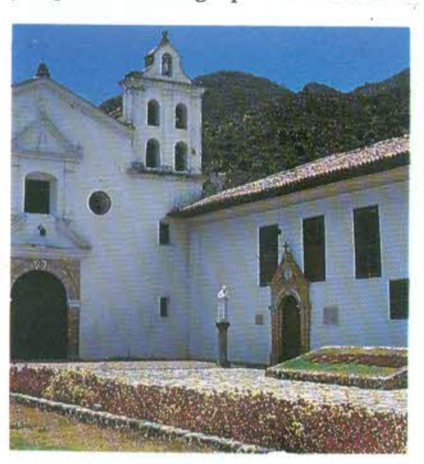
Santuario de Nuestra Señora de la Peña, en Bogotá (fines del siglo XVII). Fotografía de Jorge Mario Múnera, Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

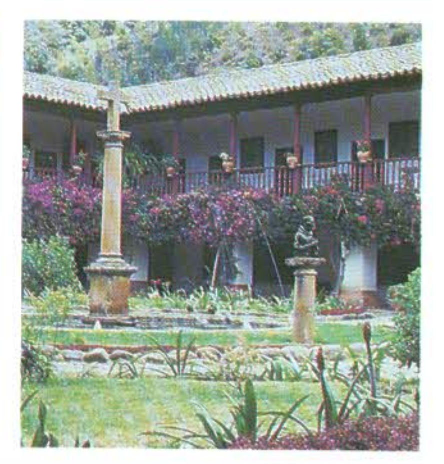
Uno de los aspectos más interesantes de la arquitectura religiosa conventual es la preocupación por la decoración que mostraron sus artífices. Los artesonados, retablos, dorados, altares y pinturas, adornaron la simplicidad estructural y espacial de los edificios, pero en especial de sus iglesias. En este sentido, Germán Téllez anota cómo no existía decoración arquitectónica, sino piezas decorativas sobre la arquitectura, pues casi siempre la ornamentación es independiente de las formas que la sustentan, tal como se puede observar aún en los templos de San Francisco y Santa Clara en Bogotá, o Santa Clara en Tunja.

El convento e iglesia de Monguí, iniciado por los franciscanos y terminado por los jesuitas, es quizás el mejor del reino por su calidad y unidad arquitectónica. La monumental edificación se hizo entre 1630 y 1760, para servir como escala hacia las misiones y explotaciones agropecuarias de ambas comunidades en los Llanos Orientales y Santander, aunque su capacidad excedía las necesidades. La escalera "imperial" o de triple rampa del convento es uno de los más brillantes espacios arquitectónicos construidos en la Nueva Granada.

Los jesuitas básicamente establecieron colegios-conventos, debido a que su actividad se orientaba hacia la educación y las misiones. Igual sucedió a veces con los franciscanos. Varios edificios de este tipo se establecieron en lugares como Mompós, Pamplona, Santafé de Antioquia, Villa de Leiva, Cali y Medellín, entre otros, que con más sencillez presentaban las mismas características en cuanto a formas, distribución y materiales.

Los conventos urbanos y algunas iglesias dieron lugar a nuevas plazas y plazoletas, aunque en muchos casos se amarraron con sencillez a los edificios construidos con anterioridad, sin generar espacios exteriores jerarquizados. Así sucedió por ejemplo con la iglesia de San José en Popayán.





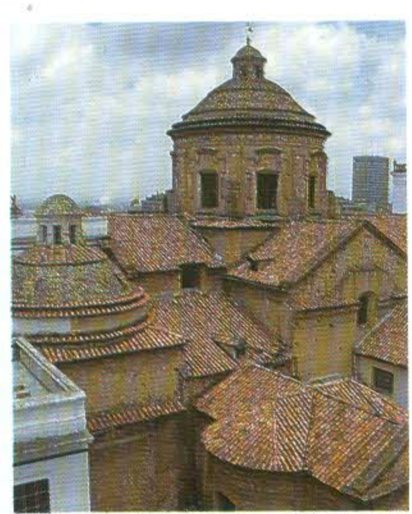
Iglesia y claustro del monasterio de agustinos en el desierto de La Candelaria, cerca de Ráquira (Boyacá), construido en la primera mitad del siglo XVIII. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Iglesias

Los templos parroquiales comúnmente se hicieron de tres naves, definidas por dos hileras de pilares de madera (ya no de mampostería) y cubierta a dos aguas con el mismo material (San Francisco de Mompós y Ocaña, o las iglesias de Mariquita y Buga). Los soportes o "pies derechos", en gruesa madera rolliza y algunas veces labrada o decorada, se pueden catalogar como una solución de origen local ante la imposibilidad técnica y económica de construir columnas, arcos y bóvedas en mampostería. Las iglesias jesuíticas y la de Santo Domingo en Cartagena, con sus cubiertas abovedadas, fueron casos excepcionales, sólo posibles gracias a la disponibilidad de recursos económicos, técnicos y humanos, característicos de la rica y metódica comunidad jesuita.

Los edificios religiosos son difíciles de clasificar estilísticamente, pues en ellos se combinan confusamente múltiples elementos o rasgos estilísticos europeos. Son más fáciles de definir e identificar por sus propios elementos formales, que por unos cánones académicos que siempre fueron reinterpretados para acomodarlos a los precarios recursos o particulares fines y circunstancias del medio. A finales del siglo XVIII se construyó en Mompós la iglesia de Santa Bárbara, una de las más hermosas que se conservan de la Colonia, por la manera espontánea como sus artífices jugaron con el repertorio formal barroco.





Fachada, cúpula y techumbre de la iglesia de San Ignacio, sobre la plazuela de San Carlos, en Bogotá, obra del arquitecto Juan Bautista Coluccini, S.J. (siglo XVII). Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

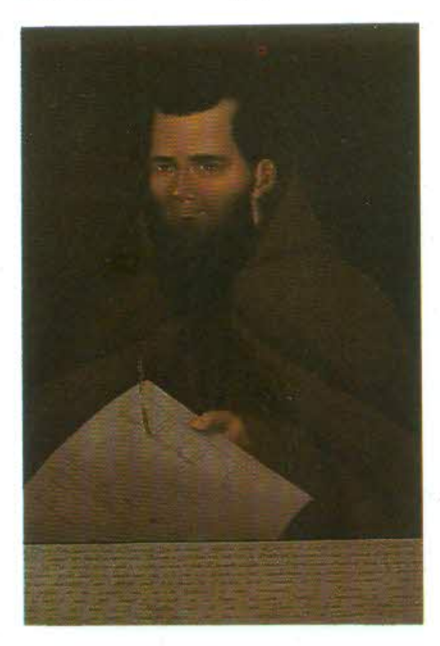
Desde mediados del siglo XVIII las monumentales fachadas de las iglesias de Monguí —realizada entre 1732 y 1739 por el español Martín Polo Caballero (m. 1740)—, San Pedro Claver de Cartagena y la tercera catedral de Panamá, todas con sus dos torres integradas a la fachada y cúpula sobre el crucero de las naves, aunque no necesariamente con techo abovedado, anunciaron las pautas para construir buena parte de los característicos templos parroquiales y catedrales de fines del siglo XVIII y principios del XIX, de lo cual dan buena cuenta las iglesias del Socorro, Barichara, Pamplona y Chiquinquirá, entre otras, construidas con planos enviados desde España.

Varias arquidiócesis retomaron el tipo basilical jesuítico para levantar su catedral. La de Santa Marta (1785-1794), según planos del académico español Juan Cayetano Chacón, aplicó quizás por primera vez en territorio neogranadino el juego de proporciones neoclásico, arquetipo impuesto posteriormente por el gobierno español y su oficial Academia de San Fernando (Madrid), convertida en árbitro para todas las construcciones gubernamentales y eclesiásticas importantes de las colonias americanas. La complejidad técnica de tales edificios desplazó paulatinamente del diseño y la dirección a los albañiles y alarifes, quienes debieron ser reemplazados por ingenieros o "arquitectos" educados en las academias europeas.

El templo de San Ignacio, anexo al convento, en Santafé, fue un hito en su época, ya que su artífice, el arquitecto jesuita Juan Bautista Coluccini (1569-1641), introdujo varias novedades en planta, tamaño, proporciones, estilos y complejidad estructural. Consta de tres naves con crucero y cúpula sobre este último, según el modelo de la Iglesia de Jesús, del arquitecto y teórico italiano Iacopo Barozzi, llamado "el Vignola" (1507 - 1573), en Roma. Este hecho significó que por primera vez en la Nueva Granada una comunidad religiosa realizaba una obra de acuerdo con cánones de una arquitectura académica, atenta a normas estilísticas y formales preestablecidas. Los ejemplos jesuíticos fueron las iglesias de San Pedro Claver en Cartagena, San José en Popayán, San Ignacio en Tunja. La de Santa Bárbara en Santafé de Antioquia es muy modesta, aunque su fachada poco común tiene grandes aspiraciones, que son limitadas por los materiales y recursos.

El lego jesuita alemán Simón Schenherr (m. 1767) construyó el templo de San José en Popayán, aprovechando los cimientos del antiguo templo (1699-1702) destruido por el sismo de 1736. A semejanza del San Ignacio de Santafé, la cubierta de la nave central era abovedada semicircular y había una cúpula con linterna sobre el crucero de las naves. San Pedro Claver, construido a principios del siglo XVIII, no cumple a cabalidad con las proporciones de Vignola, y además carecía de cúpula, la cual fue adicionada en el presente siglo por Gastón Lelarge. El templo jesuita de Tunja (1627) está inspirado en el San Ignacio de Santafé, aunque de tamaño, altura y construcción más modestas, en vista de que sus bóvedas son falsas, sustentadas en estructuras de madera.

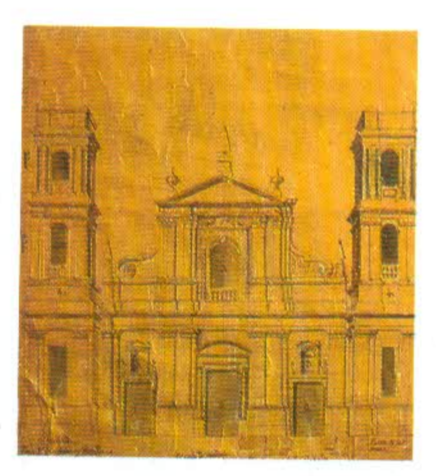
Algunos de los autores de obras destacadas son: Antonio de Narváez, Antonio García (s. XVIII - ca. 1810) y fray Domingo de Petrés. García proyectó la iglesia de San Francisco en Popayán (1755-1795), uno de los mejores templos del período colonial, en virtud de la proporcionada composición de su fachada con rasgos academicistas y buen dominio de ciertos elementos del "barroco". Por su parte, Petrés fue un monje capuchino español que conoció el neoclasicismo durante sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Murcia; llegó al Nuevo Reino en 1792, donde trabajó como arquitecto de la basílica de Chiquinquirá (1796-1809), la reedificación de la iglesia y el convento de Santo Domingo en Bogotá (1803) y las catedrales de Zipaquirá (1805-1810) y Bogotá (1807-1811). Petrés fue el más importante arquitecto del período colonial; introdujo y aplicó correctamente, por primera vez, los diferentes órdenes arquitectónicos clásicos (dórico, jónico, corintio, toscano y compuesto) y las complejidades matemáticas y geométricas de los tratados académicos en la elaboración de los planos, de la misma manera como se practicaba en Europa. Según la arquitecta Silvia Arango, la catedral de



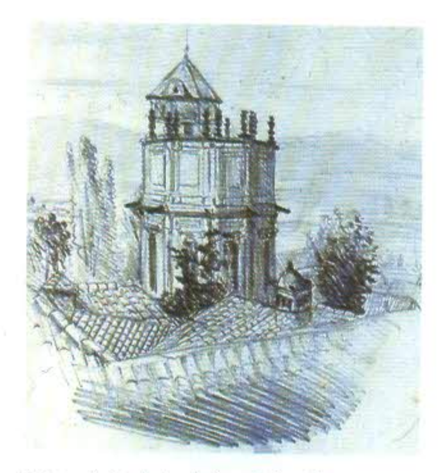
Fray Domingo Buix de Petrés, arquitecto capuchino. Oleo de autor anónimo, ca. 1800. 100 x 74 cm. Arquidiócesis de Bogotá.



Perspectiva de la catedral de Santa Marta. Acuarela de Edward Walhouse Mark, 1844. 25.2 x 17.5 cm. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Plan y perfil de la iglesia catedral de Santa Fe, proyecto de fray Domingo de Petrés, 1807. Museo de la Arquidiócesis de Bogotá.



Observatorio Astronómico de Bogotá, obra de fray Domingo de Petrés, 1802. Dibujo de Alberto Urdaneta, 1876. Biblioteca Nacional, Bogotá.

Bogotá «es el único edificio colombiano susceptible de un estricto análisis de los órdenes clásicos en términos de geometría». El orden dórico, en este caso rígido y austero, es aplicado estrictamente de acuerdo con las proporciones neoclásicas reglamentadas por las academias europeas. El Observatorio Astronómico, otra de las obras destacadas de Petrés, es el reflejo del espíritu de finales del siglo XVIII que, interesado por las artes y las ciencias, auguraba el nuevo orden socio-político que experimentaría el país colonial pocos años después.

Arquitectura rural

La arquitectura rural estuvo determinada por la ubicación y el tipo de explotación agropecuaria. En las tierras altas, el cultivo de cereales generó la construcción de molinos en lugares con topografía y recursos hídricos favorables para mover las máquinas. Este edificio servía además para almacenar el grano y como alojamiento a los trabajadores. En las regiones cálidas, la difusión del cultivo de la caña de azúcar dio origen al trapiche, conjunto de edificios destinados al procesamiento del producto. Los primeros trapiches se establecieron en Santander y eran rústicas construcciones a manera de simples cobertizos y enramadas. Por otra parte, la consolidación de las explotaciones cañameleras incentivó la edificación de sólidas casas de hacienda en el alto Cauca que, junto con las del antiplano cundiboyacense, se convirtieron en los mejores ejemplos de arquitectura rural colombiana.

En comparación con Brasil, México o Perú, la casa de hacienda neogranadina es muy sencilla y austera, semejante en planta y forma a la arquitectura castellana o andaluza. No se trata del surgimiento de un nuevo género arquitectónico, sino de la adaptación al medio americano de la arquitectura hispánica. La ubicación de las casas de hacienda depende del dominio visual, las fuentes de agua y los factores climáticos (asoleamiento, brisas). Las plantas en L o en U son las más comunes; alrededor del patio se distribuyen corredores en redondo y galerías de piezas que carecen de una función determinada, su uso depende de las necesidades. Las casas albergaban espacios para alojamiento de los dueños o del administrador, depósito de herramientas, aperos y depósito de granos. La cocina, al igual que en muchas casas urbanas, se construía independiente para evitar los incendios. Algunas casas tuvieron salón, capilla y alberca.

En los valles altos del oriente del país, las casas de hacienda parecen ser del siglo XVIII. Camilo Pardo Umaña realizó un importante trabajo de análisis histórico, arquitectónico, económico y paisajístico de las haciendas de la Sabana de Bogotá; según este estudio, dos características básicas son la austeridad de la decoración y el empleo mixto de materiales como piedra, ladrillo y adobe en la ejecución de la mampostería. La estructura de par y nudillo en las cubiertas también es bastante común. En Chía (Cundinamarca), se conserva aún la casa de la hacienda Fusca, construida en 1780; su ubicación en un alto permite el domino visual de la Sabana y la protección del viento por medio de cerros que actúan como pantalla. Según Germán Téllez, el lenguaje básico de esta tipología de casas se compone de tres elementos fundamentales: muros blancos, pilares y dintel, y tejados de arcilla. Los volúmenes respiran solidez, los muros tienen pocos vanos y muchos corredores y balcones, espacios que establecen la transición entre el espacio arquitectónico y el espacio abierto.

Los arquitectos Benjamín Barney y Francisco Ramírez Potes realizaron un exhaustivo inventario y análisis de las casas de hacienda en el valle del alto Cauca, que recoge las características de la arquitectura rural en las zonas de clima cálido. Allí las explotaciones fueron básicamente la ganadería y la caña de azúcar, con base en el trabajo de mano de obra esclava, a diferencia de la zona oriental, donde fue indígena.

El emplazamiento y características de las casas de los valles cálidos son semejantes a las de tierra fría, pero con variantes como una mayor altura de los muros, más área de corredores y miradores y arboledas en los alrededores para proveer sombrío. Dichas variantes atienden a las condiciones ambientales y climáticas. La capilla también tiene una mayor importancia, según se deduce de su tamaño, ubicación independiente de la casa principal y rica decoración, tal como lo muestra La Concepción en Amaime (Valle), considerada como el mejor ejemplo de este género. De acuerdo con Barney y Ramírez, la casa de hacienda caucana constituye la mejor muestra arquitectónica del occidente colombiano y por fortuna aún queda en pie un buen número de ellas, tanto en Valle del Cauca como en Cauca. Cañasgordas, Calibío, Japío, La Merced, La Esmeralda, Piedrasgrandes, La Aurora, El Hato,



Fuerte de Manzanillo, en Cartagena.
Fotografía del Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Castillo de San Felipe y cerro de La Popa en Cartagena, vistos desde la batería y revellín de la Media Luna. Acuarela de Edward Walhouse Mark, 1845. 17.2 x 24.9 cm. Biblioteca Luis Angel Arango.

Hatoviejo, Antomoreno, etc., son algunas de las casas que se conservan con pocas variaciones a su forma original.

Arquitectura militar

La erección de defensas y fortalezas contaba con una vieja tradición en España. Su construcción en América fue autorizada desde la Conquista por parte de la Corona, pues los fuertes eran necesarios para garantizar la permanencia de las fundaciones y su posterior defensa de los ataques indígenas o de aquellos provenientes de ultramar.

La importancia geopolítica adquirida por Cartagena desde épocas tempranas, atrajo frecuentes ataques extranjeros, haciendo ineludible la organización de un plan de fortificaciones, que contemplaba la construcción de murallas y castillos en diferentes sitios. El crecimiento económico y urbano, sustentado en el lucrativo saqueo de tumbas indígenas en el Sinú, pronto motivó varias excursiones de piratería hacia la ciudad (1543, 1559, 1568 y 1586). En consecuencia, Felipe II autorizó la construcción de defensas de acuerdo con el proyecto del ingeniero militar italiano al servicio de la Corona, Bautista Antonelli, quien arribó a Cartagena en 1589, luego del devastador ataque del pirata inglés Francis Drake. En la nueva geopolítica imperial española, Cartagena serviría de apoyo para la defensa de los nuevos reinos suramericanos, especialmente el del Perú, desde donde se enviaban grandes tesoros a Europa.

El desarrollo de las técnicas de guerra, especialmente de la artillería, la pólvora, la bala de hierro, la estrategia como arte depurado del combate y el avance de la arquitectura naval —vital para mantener buenas flotas custodiando la enorme extensión de los dominios imperiales— transformaron sustancialmente los contenidos de la ingeniería y la arquitectura naval, portuaria y militar. Los disparos con cañones determinaron que los fuertes militares se redujeran en altura y aumentaran en espesor para ofrecer el menor volumen de blanco; las paredes se inclinaron para disminuir la fuerza de los impactos y se emplazaron baluartes para ubicar el armamento de defensa basado en el sistema de fuego cruzado. Por su naturaleza, estas monumentales construcciones debieron canalizar la ayuda del Estado español.

El modelo italiano de defensa imperaba en ese entonces, y de acuerdo con él, Antonelli diseñó el sistema defensivo de las Indias, especialmente en el Caribe (Cartagena, San Juan de Puerto Rico, La Habana, Panamá, Puerto Cortés en Honduras, etc.). Los primeros fuertes construidos en Cartagena actuaron como defensa marina; luego se levantaron los que debían contrarrestar los ataques terrestres (fuerte de San Felipe). A lo largo de dos siglos, la realización de las obras estuvo a cargo de Juan Betín, Juan de Somovilla, Antonio de Arévalo, Cristóbal de Roda, Juan de Herrera, Bautista MacEvan, Ignacio de Sala y Francisco de Murga. En el siglo XVIII las defensas de Cartagena progresaron bastante: se construyó el castillo de San Felipe, los fuertes en el acceso al puerto, la escollera de Bocagrande —para bloquear la entrada de los navíos a la bahía—; los baluartes de Santa Catalina, San Lucas y Santiago de la Cruz; las baterías de San José y San Fernando a la entrada de la "bocachica" de la bahía. Además de los fuertes de San Martín, Sanángel, San Luis, Punta Judío, San Fernando, San Rafael, San José, San Miguel, Santa Bárbara, Manzanillo, Cruz Grande y San Sebastián de Pastelillo, la ciudad tenía todo su perímetro amurallado, convirtiéndose en la plaza mejor fortificada de América. Las defensas y las complejas condiciones geográficas de las costas de la bahía permitieron frustrar ataques tan masivos como el de Edward Vernon en 1741, aperado con 180 velas y 50 cañones.

Rodolfo Segovia Salas, en su libro *Las fortificaciones de Cartagena de Indias*, anota que las labores ininterrumpidas de construcción, durante 200 años, crearon en Cartagena una rica tradición artesanal. Existía buena reserva de canteros, albañiles, carpinteros, herreros y capataces para edificar fortificaciones; a diferencia de otros lugares, en Cartagena los ingenieros no se quejaban ni por mano de obra, ni por materiales, porque la piedra abundaba en los alrededores (Tierrabomba, Albornoz, Caimán y Barú).

Al ingeniero Antonio de Arévalo (1715-1800) se le debe la mejor y más impresionante obra, el castillo de San Felipe, construido entre 1784 y 1795, que fue diseñado para defender la ciudad de los invasores que lograran vencer los obstáculos de la bahía.



Revellín del Cabrero, en Cartagena. Oleo de Jeneroso Jaspe, 1920. 18.5 x 46.5 cm. Colección Enrique Grau, Bogotá.

Arévalo diseñó y dirigió las obras de la escollera (relleno para proteger las murallas del mar), el Lazareto, el dique para cerrar el estrecho de Bocagrande y, por último, el cuartel de las bóvedas para alojamiento de la tropa y almacenamiento de víveres, pertrechos y municiones, completando de esta manera todo el conjunto de obras militares básicas, que convirtieron a Cartagena en el conjunto urbanístico colonial más importante y característico del país.

Estilos, técnicas y materiales

Los investigadores y estudiosos de la arquitectura colonial han debatido ampliamente el asunto de los estilos. Algunos han encontrado en ella la presencia del arte gótico isabelino, plateresco, mudéjar, renacimiento, protorrenacimiento, manierismo, románico, barroco, rococó, neoclásico; sin embargo, considerando que inicialmente en América sólo había maestros albañiles con rudimentarios conocimientos sobre las técnicas básicas de construcción, es difícil identificar estilos como tales, durante más de dos siglos y medio. En cambio, existió un conjunto de tradiciones, normas y disposiciones acuñadas en legislaciones españolas inspiradas en el derecho consuetudinario, que pone de presente el traslado a América de técnicas y modelos tradicionales españoles. Así, los elementos estilísticos que se hallan presentes en la arquitectura colonial deben mirarse como reinterpretaciones de los modelos europeos, copiados ingenuamente de los pocos manuales sobre construcción que circulaban por ese entonces. Además, la urgencia por dotar a la ciudad, con rapidez y solidez, de la infraestructura necesaria primaba sobre los aspectos estéticos.

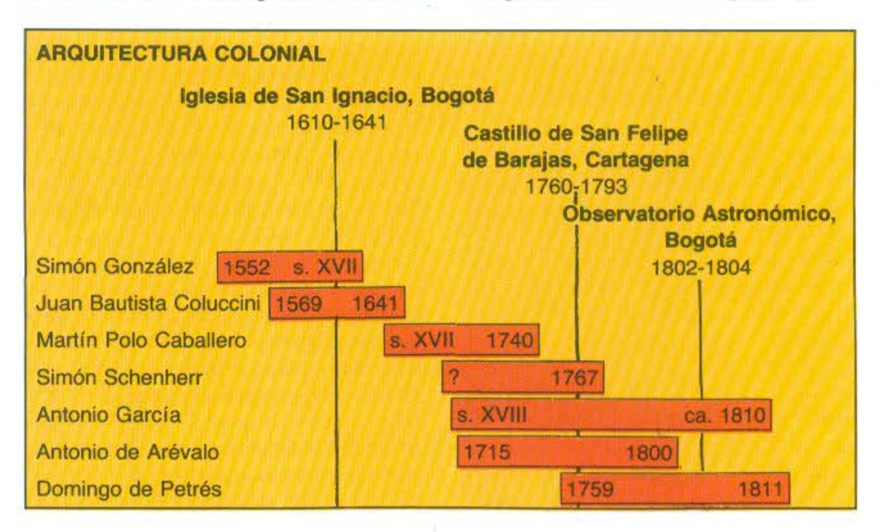
En la realización de las obras intervenían diferentes tipos de maestros y artesanos; canteros, albañiles, herreros, carpinteros, talladores, doradores y pintores conformaban el grupo de oficiales vinculados a la construcción. Los cimientos eran casi siempre de piedra acomodada, unida a veces con argamasa o mortero de cal y arena, mezcla que ofrecía dureza y resistencia. Los muros se hacían con adobe o tapia, material de origen árabe, difundido en España por los moros. El uso del ladrillo se limitaba a construcciones especiales y elementos decorativos y estructurales (arcos, columnas, cornisas, etc.), en zonas donde las condiciones ambientales o topográficas no posibilitaban el empleo de la tapia. La piedra era utilizada en aquellos sitios donde la había en abundancia y próxima de las obras; este es el caso de la iglesia de los franciscanos en Santafé, en la cual los mampuestos era alineados y aplomados por medio del uso de formaletas.

La madera fue el material más genérico de toda la arquitectura colonial, se usaba para los entresuelos, cubiertas, pisos, puertas, columnas, chambranas, escaleras, etc. La teja de barro fue el primer prefabricado que se utilizó en la arquitectura colombiana. La sencillez de su fabricación y la versatilidad para adaptarse a los requerimientos de cubiertas y muros de cerca, solucionó los graves problemas de incendios ocasionados por el uso de la paja, especialmente en conglomerados de varios edificios.

Arquitectura tradicional y popular

En el siglo XIX se configuraron diferentes manifestaciones arquitectónicas populares, al tiempo que siguieron vigentes otras del período colonial o prehispánico. La arquitectura tradicional surgió de la conjugación de elementos culturales hispánicos, africanos, indígenas y de múltiples influencias externas asimiladas; sin embargo, la vivienda indígena aportó los elementos de mayor adaptabilidad al clima y la topografía. Debido a la complejidad de la geografía, el poblamiento, la historia, los grupos culturales, los recursos disponibles y las características del hábitat, se han configurado varias clases de vivienda fácilmente identificables según las peculiaridades de cada una de las regiones:

En el Pacífico encontramos la típica vivienda adaptada al medio: la abundancia de aguas y maderas de la llanura selvática determinan en gran parte las características de la vivienda. Esta se levanta sobre pilotes de madera, que alcanzan alturas de dos metros sobre el nivel del suelo, con el fin de protegerla de la humedad. Se compone de dormitorio, pieza de he-





Vivienda en el Chocó.
Acuarela de Edward Walhouse Mark, ca. 1845.
17 x 25 cm. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

rramientas y enseres y la cocina, en la cual también se ubica el comedor. Al frente se dispone una especie de balcón corredor que sirve de estadero y zona social. Para ingresar, se usa una escalera o un tronco con incisiones a manera de peldaños. La casa se ventila e ilumina a través de altas y pequeñas ventanas, que controlan el ingreso de la luz solar; muchos especialistas ven en las pequeñas ventanas y postigos de la arquitectura popular colombiana, un aporte típicamente español. Los techos a cuatro aguas son de palma o iraca y bastante espesos e inclinados, para que evacúen rápidamente el agua de las frecuentes lluvias torrenciales y actúen como aislamiento térmico y como aleros para proteger las paredes del agua y del sol. La forma triangular de la cubierta genera un gran espacio interior.

Las viviendas se ordenan en filas a lo largo de las orillas de los ríos o del mar, y con frecuencia las calles son largos puentes sustentados en pilotes. Las viviendas aisladas se levantan en medio de la vegetación que procura un eficiente sombrío. Unidad familiar e independencia con respecto a las demás viviendas son los rasgos sociológicos más característicos de esta arquitectura, aporte de las culturas indígenas de la región pacífica, porque su adaptabilidad y eficiente respuesta a las necesidades del medio ha sido adoptada por las demás culturas asentadas allí.

Por otra parte, desde fines del siglo XIX las empresas mineras y madereras norteamericanas e inglesas establecidas en la región chocoana, difundieron la construcción de las célebres "casas atornilladas". En su diseño y elaboración, las técnicas de la mecánica y la carpintería combinaron la tradición lacustre del Pacífico con la anglosajona del Caribe, adicionando además un vistoso y variado colorido con la aplicación de pinturas a base de aceite. Las piezas prefabricadas de madera y la techumbre de zinc permitían la producción en serie y un rápido montaje, por medio del uso de tornillos y clavos. Itsmina, Condoto, Andagoya, Lloró y Quibdó poseen aún hermosos ejemplos de esta arquitectura, ya casi desaparecida por los frecuentes incendios. Las explotaciones bananeras norteamericanas en Santa Marta también desarrollaron una arquitectura muy similar a ésta.

La región atlántica es rica en variedades de vivienda tradicional. En la Sierra Nevada de Santa Marta las comunidades indígenas mantienen sus tradiciones constructivas intactas; sus poblados se componen de casas redondas con zócalos de piedra y muros de bahareque, cañas y maderas con cubierta cónica de paja. En el centro siempre está el fogón, cuyo humo sale con dificultad por los intersticios superiores del techo. Las casas tienen una o dos puertas, pero no tienen ventanas, para mantener el calor interno de la vivienda, porque la noche serrana es muy fría.Como son escasos los terrenos planos es necesario adecuar terrazas para la construcción.

La vivienda de la Guajira es elemental y efímera, características muy afines con el nomadismo de sus constructores. Se trata de un cobertizo sostenido por gruesos postes de madera y techado con las delgadas láminas, sacadas por corte, del cactus yotojoro. La casa se compone de un espacio para las mujeres y los enseres, cuyo cerramiento es de rejilla de madera forrada con textiles para permitir una mejor circulación de la brisa, y un espacio abierto, que corresponde a los hombres, donde son colgadas las hamacas. La cocina está fuera del cobertizo y la vida social se hace junto a ella, al aire libre. La ausencia de lluvia no exige inclinación de la cubierta. En las poblaciones, la vivienda es más sólida, con cerramientos en bahareque pintado de colores claros, pequeñas ventanas y techos de palma con poca inclinación.

Los ranchos en el valle del Sinú corresponden a las condiciones del clima y las actividades agrícolas, pesqueras y ganaderas. Los cerramientos, levantados a nivel del piso, son de bahareque o emparrillados de madera, que permiten la ventilación permanente y el aislamiento térmico. Pequeñas ventanas controlan la entrada de la luz. La cubierta de palma muy inclinada genera aleros que sombrean y protegen los cerramientos. La casa tiene bien delimitados los espacios de reposo y trabajo. La cocina se aisla de la casa en un cobertizo rectangular con cubierta de palma cerrado en dos o tres de sus lados. En las zonas de los valles del Cauca y el Magdalena, se desarrolla un tipo de habitación muy similar en materiales, distribución, fachada y volumetría a las del Sinú y el Pacífico.

La vivienda urbana tradicional de la Colonia, típica de ciudades como Mompós, Cartagena o Santa Marta se siguió construyendo hasta bien entrado el siglo XIX. Sus materiales, distribución y cubierta poco cambiaron, pero su decoración fue enriquecida con artesonados de yeso, papeles de colgadura y enrejados de hierro para jardines y ventanas.

En la vivienda del Archipiélago de San Andrés y Providencia se conjugan rasgos de las arquitecturas inglesa, holandesa y africana, semejante en su forma a la existente en el resto de las Antillas. La madera actúa como aislante térmico y la gran inclinación de los techos genera amplios espacios interiores. La poca elevación del suelo, lo mismo que la profusión de puertas, ventanas y balcones, permiten la libre circulación de la brisa por toda la casa. El uso de vivos colores en viviendas y templos es el elemento más llamativo de esta arquitectura.

La vivienda popular de los Llanos Orientales pone de presente el aporte indígena. Es de forma rectangular y una sola planta. La cocina está separada de las habitaciones y el cuarto de enseres. Los cerramientos de bahareque blanqueado con cal crean un sencillo espacio interior, iluminado por medio de pequeños vanos. Las cubiertas son de palma y los árboles sembrados alrededor del rancho proveen sombrío y aislamiento contra los fuertes vientos. La ganadería como principal actividad y la baja



Maloca del Amazonas.
Corporación Nacional de Turismo, Bogotá.



Capitolio Nacional, Bogotá, construido desde 1847 con planos de Thomas Reed. Intervinieron en la obra Pietro Cantini (1881-1885), Mariano Santamaría (1909), Gaston Lelarge (1911) y Alberto Manrique Martín (1923-1926). Fotografía de Ernesto Monsalve, 1992.

densidad de población en tan vastos territorios, obliga el agrupamiento de los habitantes en pequeños caseríos, casi siempre alrededor de ríos y quebradas. También es común como vivienda la enramada —simple cobertizo de paja o palmiche sostenido por estacas—, debajo de la cual se cuelgan las hamacas.

Aunque la Amazonia tiene tantos tipos de vivienda como comunidades indígenas y colonizadoras, la maloca es la construcción más representativa y monumental de la región. Se trata de un edificio comunal, que sirve de habitación y defensa de otras tribus, plagas y animales y puede albergar a más de 50 personas. Su espacio interior no tiene divisiones y es bastante oscuro, debido a la ausencia de vanos y a la espesa vegetación circundante; los fogones son la fuente de luz y calor para iluminar o calentar la maloca en los fríos amaneceres. Se construye con troncos, varas de madera y hojas de palma. La cubierta llega casi a rozar el suelo, desde donde se eleva hasta alcanzar alturas de unos 25 metros.

En la región andina, con climas fríos y templados, la construcción se hace con ladrillo, bahareque, adobe, tapia o guadua. Sus características más llamativas, según la zona, son las puertas y ventanas artesanales de variadas formas, tamaños y colores; los zaguanes, corredores y aleros, cubiertos por el voladizo de los techos de palma, paja, zinc, asbesto-cemento o teja de barro, protegen los paramentos durante las largas temporadas de lluvia. Se acostumbra enlucir paredes y techos con un mortero compuesto de tierra y estiércol, llamado comúnmente "tierra de buñiga", que se blanquea al secarse. Los cimientos son de piedra y los pisos de madera, ladrillo en tabletas, baldosa o, simplemente, tierra.

ARQUITECTURA DEL SIGLO XIX

Las manifestaciones arquitectónicas son difíciles de clasificar, porque no siempre responden sincrónicamente a los cambios políticos y económicos de una nación. Sin embargo, para algunos estudiosos de la arquitectura en Colombia, como Germán Téllez, Carlos Niño Murcia o Carlos Arbeláez Camacho, hay una estrecha relación entre la historia política del país y la historia de la arquitectura y el urbanismo del llamado período Eclecticista o Republicano, que va de 1850 a 1930. Durante este lapso se ve claramente al Estado como el organismo que más impulsó y desarrolló la arquitectura pública y habitacional en Colombia.

En arquitectura y construcción, las normas, costumbres y "estilos" propios de la Colonia perduraron en el país hasta bien entrado el siglo XIX. Las escasas edificaciones a nivel público y privado realizadas hasta 1850, aproximadamente, poco se diferenciaron de las del siglo XVIII. Entre los años de la Independencia y la conformación del nuevo Estado, se dio la transición paulatina hacia la corriente historicista o eclecticista —designada impropiamente por algunos especialistas como arquitectura Republicana— en boga en aquellos países con los cuales se establecieron nuevos lazos de dependencia económica y cultural.

El inicio del eclecticismo fue determinado por la ley que ordenó la construcción del Capitolio Nacional. Su ocaso vino con la crisis económica mundial de 1929, la creación de la primera facultad de arquitectura en la Universidad Nacional y la rápida difusión de la arquitectura racionalista europea y norteamericana a principios de los años treinta. El Capitolio y el Panóptico de Bogotá, la Catedral de Villanueva en Medellín, y la vivienda y el urbanismo de la colonización antioqueña fueron los máximos logros de la arquitectura ecléctica del siglo XIX.

Vida urbana y rural

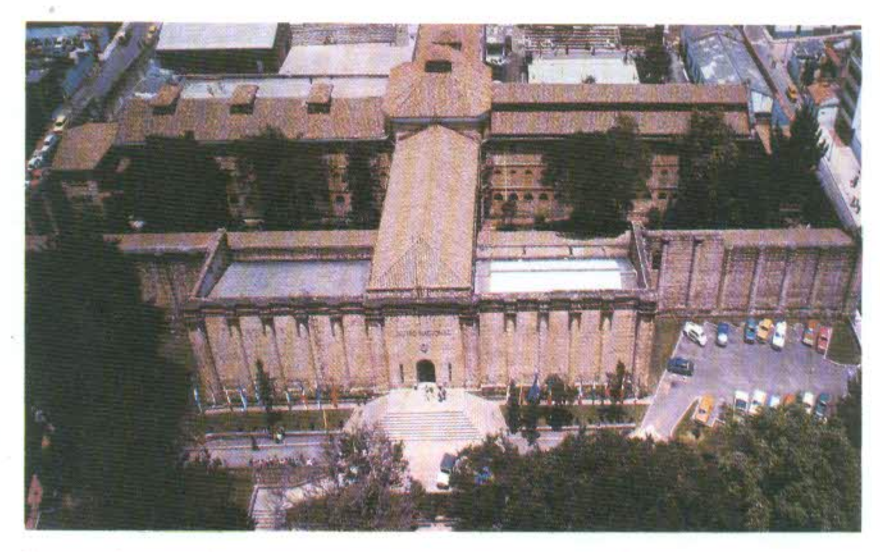
La independencia política de España produjo pocos cambios en el aspecto físico del campo y la ciudad. La vida diaria de los primeros decenios de la República se desarrolló en los espacios del período colonial. La demanda de edificios generados por los cambios institucionales se solucionó por medio de la expropiación de los conventos, colegios, hospitales y demás propiedades de las comunidades religiosas que permanecieron leales al Rey. Se suplieron así las necesidades más inmediatas para el funciona-



Hacienda de San Pedro Alejandrino. Acuarela de Edward Walhouse Mark, ca. 1845. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

miento de despachos gubernamentales, cuarteles militares, escuelas y hospitales. El urbanismo y la escasa edificación rural y urbana producida en gran parte del siglo XIX, poco cambió las formas y técnicas españolas o mestizas. La arquitectura tradicional o vernácula, producto del mestizaje cultural, el clima, la topografía y la disponibilidad de materiales, mantuvieron plena vigencia en muchos lugares, sin sufrir cambios esenciales en su concepción y realización.

Según la región o la ciudad, las casas decimonónicas eran de madera, bahareque, piedra, ladrillo, adobe o guadua, cubiertas con hojas de palma, iraca o paja. La tapia, la piedra y la teja de barro estaban reservadas para los templos y las viviendas de los ricos. Estos últimos empezaron a construir un segundo piso con balcón de madera en sus casas de ciudad y de campo. Paulatinamente el comercio cobró importancia en términos de espacio y ubicación dentro de la vivienda. La cocina comúnmente era rancho aparte para proteger las casas de los incendios. El mobiliario, aun el de los pudientes, era sencillo: camas, mesas, baúles y asientos de madera pocas veces tapizados, componían la utilería de los austeros espacios adornados con pinturas o imágenes religiosas. Para mantener el aseo de los edificios se acostumbraba empedrar patios y canales. El agua corriente era llevada a las poblaciones a través de acequias que surtían algunas casas, y fuentes callejeras para atender necesidades diarias y extraordinarias, como los frecuentes incendios. La plaza era el lugar de encuentro, mercado y fiesta: a su alrededor vivían las familias principales, estaba el templo y la modesta casa de gobierno. Por las calles circulaban además de gallinas, vacas y cerdos, algunos coches tirados por caballos, siempre que fuera verano o estuvieran empedradas. La mayoría de los pueblos y algunas ciudades, de acuerdo con los relatos de los viajeros que visitaron el país en el siglo XIX, eran sucios, lo que era causa de frecuentes pestes y epidemias.



Panóptico de Bogotá (hoy Museo Nacional), obra del arquitecto Thomas Reed (ca. 1850), construido hacia 1874-1881, con reformas de Francisco Olaya. Fotografía de Antonio Nariño, Museo Nacional, Bogotá.

A fin de siglo las ciudades más prósperas, como Bogotá, Medellín, Bucaramanga, Cali, Cúcuta y Barranquilla, todavía carecían de edificios suficientes para albergar la población y la administración pública. El aumento de la criminalidad, la pobreza y los problemas de salud, eran las secuelas más inmediatas del hacinamiento.

Arquitectura eclecticista

En la segunda mitad del siglo XIX se dieron sustanciales cambios en el espacio urbano, con base en nuevos conceptos urbanísticos extranjeros. El dominio medieval de lo privado sobre lo público, trasplantado a América desde la Conquista, cambió. Las diferentes formas de pensar, el deseo de participar en la vida pública, el surgimiento de más posibilidades de trabajar y comerciar y el replanteamiento de las relaciones Iglesia-Estado, se plasmaron en las formas y los espacios públicos y privados. Las fachadas de los edificios fueron modificadas y expresaron los cambios en los gustos. Aparecieron otras tipologías, escalas, alturas y distribuciones. La extensión de la ciudad, acorde con las nuevas ideas, generó el trazado de vías con conceptos y especificaciones diferentes, así como la construcción de parques abiertos y generosos espacios públicos.

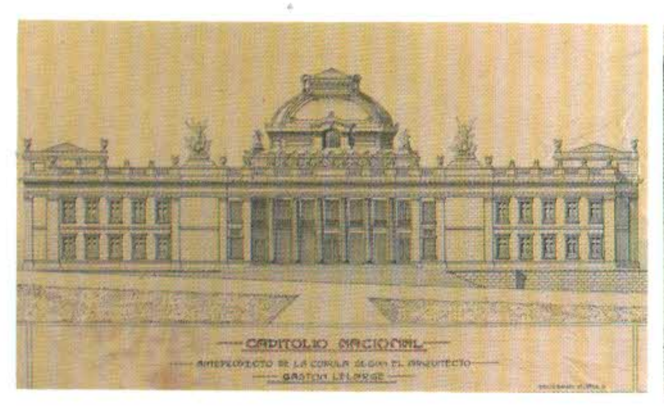
El fortalecimiento de las relaciones con Francia, Inglaterra, Bélgica, Alemania, Suecia e Italia fomentó el intercambio comercial, una modesta pero decisiva migración y la difusión en el país del ideario de las corrientes científicas, filosóficas, artísticas y literarias europeas, como el neoclasicismo, el romanticismo y el positivismo. El debate surgido entre estas tres concepciones y otras tantas menos importantes, desembocó al final en el *eclecticismo*, tendencia que planteó una expresión fundamentada en la combinación armónica de estilos, escuelas y sistemas de todos los tiempos.

En Colombia las numerosas guerras civiles que absorbieron casi todo el presupuesto nacional y arruinaron la economía, impulsaron la migración desde ciudades y pueblos hacia nue-

ARQUITECTOS DEL SIGLO XIX

Capitolio Nacional 1847-1926

Thomas Reed	ca. 1810	1878
Julián Lombana	ca. 1830	ca. 1915
Pietro Cantini	1850	1929
Mariano Sanz de Santamaría	1857	1915
Gaston Lelarge	ca. 1861	1934
Carlos Carré	1863	ca. 1923
Horacio Marino Rodríguez	ca. 1863	1930
Joseph Viner	1865	1949



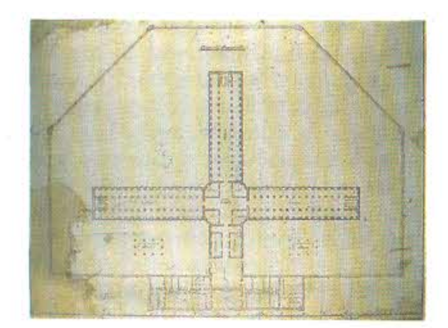
Proyecto para la cúpula (metálica) del Capitolio Nacional, proyecto no realizado del arquitecto Gaston Lelarge, 1913. Dibujo de Rafael Lelarge Quintero. Colección Rafael Lelarge Mesa, Bogotá.



Columnata del Capitolio Nacional, Bogotá. Fotografía de Ernesto Monsalve.

vas zonas de frontera, especialmente en el occidente, donde se dio la colonización antioqueña que originó la fundación de más de 70 poblaciones, el desarrollo de una nueva arquitectura regional y el afianzamiento del carácter rural del país. Desde el punto de vista del Estado, los presidentes Tomás Cipriano de Mosquera, Rafael Núñez, Rafael Reyes y Pedro Nel Ospina son las figuras del eclecticismo, ya que lograron materializar su ideario político en formas construidas. En su intención de modernizar la administración pública y la economía del país, comprometieron cuantiosos recursos fiscales, que convirtieron al Estado en el patrocinador por excelencia de la arquitectura ecléctica.

Así, desde mediados del siglo XIX el Estado, seguido por la Iglesia y los grupos de poder económico regionales, agenció la difusión del eclecticismo en Colombia y, ante la ausencia en el país de especialistas en el ramo de la arquitectura, numerosos artistas y técnicos extranjeros fueron traídos para construir los pequeños trozos de París que todos querían tener en sus pueblos y ciudades. Templos, palacios de gobierno, hoteles, parques, monumentos, plazas de mercado, bancos y hospitales, empezaron a disputarle su espacio a las viejas construcciones coloniales o se alzaron impetuosos en los nuevos barrios residenciales, trazados junto al casco urbano tradicional. Incluso muchos edificios coloniales fueron remodelados con ingenio desconcertante para recibir el nuevo ropaje del eclecticismo.



Planta baja del Panóptico de Bogotá, plano de Thomas Reed, ca. 1850. Archivo General de la Nación, Bogotá.

La vivienda eclecticista, a diferencia de la colonial, era estrecha, oscura y poco ventilada, pero con más adornos: molduras en madera y yeso, elaboradas rejas de hierro, puertas, columnas, barandas y ventanas engalanadas con vivos y armoniosos colores, y paredes tapizadas con papeles de colgadura. El ladrillo y la tapia, en ausencia de materiales como la piedra y del conocimiento para trabajarla, permitieron a los arquitectos iniciar una importante tradición en el manejo de estos materiales en Colombia. El interés por decorar y ornamentar los edificios públicos y privados fue una novedad para la arquitectura diferente a la religiosa. Lo constructivo pasó a un segundo plano con respecto a lo estético, aspecto que en última instancia diferenció al arquitecto de los demás profesionales y trabajadores involucrados en la edificación.

El Capitolio Nacional y Thomas Reed

En el primer gobierno de Tomás Cipriano de Mosquera, por medio de la ley 3 de 1846, se ordenó la construcción del Capitolio Nacional en Bogotá, primer monumento símbolo edificado en el país luego de la independencia para cubrir necesidades de funcionamiento del Estado. Este hecho marcó un nuevo rumbo a la arquitectura, le cambió la imagen a Bogotá y definió el lenguaje que adoptaría el Estado para sus construcciones. El diseño y construcción del Capitolio, en uno de los costados de la Plaza de Bolívar de Bogotá, se contrató con el danés Thomas Reed (ca. 1810-1878), muy conocedor del movimiento academicista europeo y norteamericano de la época, caracterizado por un rígido sistema defensor de los principios clásicos. Reed se había educado en Inglaterra y había conocido directamente la arquitectura neoclásica, adoptada oficialmente por los Estados Unidos en sus construcciones públicas. En 1846, cuando fue contratado por el gobierno colombiano, trabajaba en Venezuela. En 1847, presentó los planos para el edificio en los siguientes términos: «La sobriedad, la serenidad republicana, la entereza de carácter de que tanto ha de menester un pueblo reducido y modesto para luchar con los poderosos, estas cualidades determinarán el estilo de la obra, y por fortuna se alían estrechamente con la dignidad y majestad que debe respirar el primer templo civil de una nación».

El Capitolio debía albergar el Congreso, la Corte Suprema, los escribanos, el registrador, las cuatro secretarías del poder ejecutivo y las habitaciones para el presidente y su familia. Pero la permanente crisis del fisco nacional y los conflictos políticos no dejaron ir a Reed más allá de los cimientos, y la terminación del edificio sólo se logró en 1926, luego de muchos problemas como la demolición de las obras realizadas entre 1871 y 1874 por el maestro constructor Francisco Olaya, antiguo ayudante de Reed.

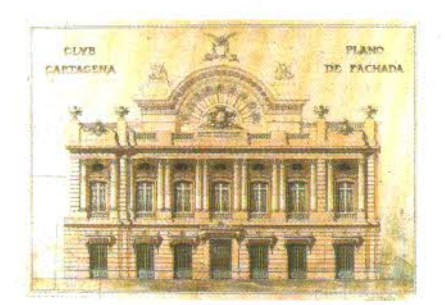
En 1875 Antonio Klopatofski, director de obras públicas, entregó la direc-

ción del proyecto al arquitecto florentino Pietro Cantini (1850-1929). Con algunas reformas al proyecto inicial, la obra progresó bastante hasta el estallido de la guerra civil en 1885. En 1906 Cantini fue llamado nuevamente, pero se retiró en 1908 por motivos de salud. Desde 1911, el francés Gaston Lelarge y Mariano Santamaría dirigieron la construcción. Lelarge planteó reformas sustanciales en fachadas, volumetría y distribución interior, provocando una encendida polémica. Finalmente, logró cambiar la ubicación de las cámaras legislativas y el auditorio central, conocido hoy como Salón Elíptico, aunque sin la ostentosa cúpula sugerida en su polémico proyecto. Santamaría reformó el patio principal, remodeló el aporticado y proyectó el patio posterior. Entre 1924 y 1926, según un proyecto de Alberto Manrique Martín (1890-1968), escogido por concurso, se construyeron los remates de la fachada sobre la Plaza de Bolívar, dando por terminado el edificio.

Durante su estancia en Colombia, Thomas Reed también diseñó el Panóptico (1874), convertido hoy en el Museo Nacional, al igual que varias casas, los puentes sobre los ríos Apulo, San Agustín y San Francisco, y la remodelación del desaparecido claustro de Santo Domingo en Bogotá, para acondicionarlo como despacho público. Después de muchas decepciones, Reed pasó a Ecuador, donde construyó varias obras públicas y privadas, y murió en Guayaquil en 1878.

El Teatro Colón y Pietro Cantini

Al llegar al poder en 1880, Rafael Núñez intentó revitalizar las obras públicas que, como el Capitolio, estaban paralizadas desde hacía varios años. El presidente comisionó al vicecónsul colombiano en París para contratar a un arquitecto europeo que, además de dirigir las obras del Capitolio, dedicara parte de su tiempo a la enseñanza de la arquitectura en la Universidad Nacional. Residenciado en París por esa época, Pietro Cantini firmó el contrato con el gobierno de Colombia y en 1881 ya estaba al frente de las obras, apoyado en un proyecto propio con variaciones a la propuesta de Reed. De manera irregular, Cantini dirigió hasta 1908 la construcción del Capitolio.



Fachada para el Club Cartagena.
Dibujo de Gaston Lelarge, 1918. 51 x 73 cm.
Colección Rafael Lelarge Mesa, Bogotá.



Pietro Cantini.
Oleo de autor anónimo.
60.5 x 49.7 cm.
Hospital de San José, Bogotá.



Gastón Lelarge.
Autorretrato en acuarela, 15 x 10.5 cm.
Colección Rafael Lelarge Mesa, Bogotá.

Entre 1886 y 1895 Cantini construyó el Teatro Colón de Bogotá, su obra más importante. Inicialmente, se pensó construir el teatro a un costado del Observatorio Astronómico, sobre la carrera octava, pero ante la escasez de recursos y la próxima construcción del Teatro Municipal de Bogotá en el mismo sector, se decidió expropiar, por decreto presidencial de 1885, el viejo y arruinado Teatro Maldonado, para levantar el Colón en su lugar.

La permanencia definitiva de Cantini en Colombia y el seguimiento personal que hizo de todas sus obras, dieron como resultado edificaciones de noble factura constructiva y decorativa, a pesar de su complejidad técnica. En el Teatro Colón, Cantini logró sintetizar con acierto el concepto de distribución espacial de la Gran Opera de París, de Charles Garnier (1825-1898) —convertida en el modelo clásico del siglo XIX— y la ornamentación neoclásica inspirada en el teatro de la Scala de Milán, de Giuseppe Piermarini (1734-1808). El trabajo coordinado y armonioso con los escultores Luis Ramelli y Cesar Sighinolfi, también italianos, encargados de la ornamentación, con el maestro Eugenio López, responsable de carpintería y albañilería, y con el electricista José Vergnam, autor de la iluminación, permitió racionalizar el uso de los materiales y el tiempo. Su construcción en sólo 9 años fue la excepción a lo ocurrido con las demás obras monumentales del período eclecticista, tales como el Capitolio, que tardó más de 70 años, y las iglesias de Villanueva en Medellín y San Nicolás en Barranquilla, que consumieron entre 30 y 60 años.

El Teatro Colón se inscribe en el movimiento latinoamericano liderado por las élites de las principales capitales que llevaron a cabo la construcción de los "templos de la cultura", grandes teatros-academias para ballet, canto y música instrumental europea, a semejanza de los levantados en Francia, Italia o Alemania. Al espectáculo popular se le abrió un espacio republicano más modesto: el Teatro Municipal de Bogotá, proyectado en 1887 por el arquitecto Mariano Santamaría.

Otras obras de Cantini en Bogotá fueron el templete para el parque del Centenario, la cúpula del templo de Santo Domingo y la construcción del hospital San José, según planos del ingeniero Diodoro Sánchez (1859-1922). Cantini murió en Suesca, donde construyó su casa, buen ejemplo de arquitectura rural, en la que se destaca un acertado acomplamiento con el paisaje.

Otros arquitectos

Gastón Lelarge (ca. 1861-1934) nació en Rouen (Francia) y estudió arquitectura en la Academia de Bellas Artes de París, aunque su nombre no figura en las listas de graduados de la institución. Fue ayudante de Garnier en la construcción de la Opera de París. Trabajó en Irán y en 1890 llegó a Colombia contratado como profesor de esgrima del Salón del Deporte en Bogotá. Fue caricaturista de la *Revista Ilustrada*, cuyos dueños, lo contrataron por primera vez como arquitecto. También desempeñó los oficios de pintor, empresario agrícola, coleccionista de insectos y hasta oscuro médico botánico en sus tiempos de penuria en Cartagena. En 1900, Lelarge dio a luz el curioso proyecto para el pabellón de Colombia en la Feria Internacional de París, donde combinó cánones académicos con reminiscencias chibchas, lo cual de alguna manera permite intuir una preocupación por iniciar búsquedas conducentes a la definición de un "estilo nacional". Su imposibilidad de certificar un título de estudios quizás le impidió acreditarse como arquitecto de manera rápida en Bogotá.



Palacio de San Francisco (Gobernación de Cundinamarca), en Bogotá, proyecto de Gaston Lelarge construido por Arturo Jaramillo, 1918-1933. Fotografía de Ernesto Monsalve.

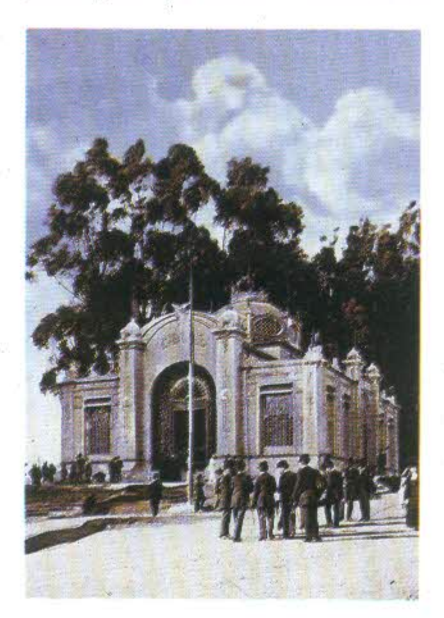


Edificio Liévano (Alcaldía de Bogotá) sobre la Plaza de Bolívar, proyecto de Gaston Lelarge, 1905. Fotografía de Ernesto Monsalve.

Tuvo que esperar hasta 1904 para desarrollar el Palacio Echeverry, su primera obra importante, y el edificio Liévano (1905), levantado en el costado occidental de la Plaza de Bolívar, en remplazo de las antiguas galerías edificadas por los célebres hermanos Arrubla (empresarios constructores antioqueños de renombre en Bogotá, contratistas de las remodelaciones del Palacio de San Carlos y la fábrica de cimientos del Capitolio). El Liévano y el Echeverry tuvieron gran resonancia en Bogotá; el inconfundible aspecto afrancesado, la calidad de los acabados y el cuidadoso trabajo de diseño y construcción de los desvanes, dispuestos como elemento decorativo, fueron el colmo de la elegancia francesa, que por fin la sociedad capitalina, en medio de su provincianismo, pudo disfrutar y reproducir con avidez, según el modelo de Lelarge.

Desde 1911, como empleado del gobierno nacional, dirigió los trabajos del Capitolio, adelantó la Gobernación de Cundinamarca, la Escuela de Medicina en la Plaza de los Mártires (convertida después en cuartel militar) y los planos para otros proyectos que no se realizaron. Lelarge pasó a Cartagena en 1920; allí le incrustó una espigada torre a la catedral colonial, de acuerdo con el gusto italianizante del obispo que lo contrató; luego coronó la vieja iglesia de San Pedro Claver con una robusta cúpula, tal vez la que no le permitieron colocar años atrás en el Capitolio. En Cartagena fue muy frecuente remodelar y retocar la arquitectura colonial con elementos del eclecticismo; la Torre del Reloj y la Catedral son los ejemplos más representativos de esta costumbre, que aun goza de aceptación.

El Club Cartagena, en el costado más destacado del parque del Centenario, le permitió a Lelarge desarrollar una obra magistral, altamente representativa del *status* y las aspiraciones de la burguesía local. En la fachada están presentes de manera abigarrada elementos de la Opera de París; la elegancia del exterior es afín con las fastuosas escaleras del patio central y el gran salón de fiestas que nunca se terminó. El carácter inconcluso de muchas obras de esta época fue seguido casi siempre por el desprecio y, luego, el abandono de sus dueños. Sin embargo, la arquitectura ecléctica, cuando cuenta con calidad constructiva, resiste incólume el paso del tiempo, renovando su significación para la ciudad: su ornamentación da alegría al espacio público, integrándose a él por medio del color y el estilo, que también resultaron apropiados para la mayoría de las ciudades, incluso aquellas con gran densidad de arquitectura del período colonial como Cartagena.



Pabellón de Bellas Artes en el Parque de la Independencia, en Bogotá, obra de Arturo Jaramillo y Carlos Romero, 1910. Tarjeta postal, Museo de Desarrollo Urbano, Bogotá.

Mariano Sanz de Santamaría (1857-1915) nació en Bogotá y es el primer colombiano que acreditó estudios de arquitectura. Aprendió el oficio en el Politécnico de Weimar (Alemania), donde obtuvo su título en 1880. También vivió y estudió en Francia e Italia. Regresó a Bogotá en 1883 y, no obstante su poca experiencia, recibió encargos importantes, dada la influyente posición social de su familia y la escasez de profesionales en el ramo de la construcción y el diseño, como la catedral de Sonsón en 1889 (desaparecida en 1962), el Teatro Municipal de Bogotá en 1887 (desaparecido en 1948), el Bazar Veracruz de Bogotá en 1889, la capilla del Cabrero en Cartagena en 1890, y la antigua iglesia parroquial de Manizales, construida en madera y consumida por las llamas en el incendio de 1926. Aunque trabajó para el Estado como director de la Escuela de Bellas Artes, en las obras del Capitolio y en la construcción de los pabellones para la gran Exposición del Centenario (1910), los principales clientes de Santamaría fueron la Iglesia y la burguesía capitalina, a la cual pertenecía. Al parecer, construyó numerosas viviendas de lujo, hoy desaparecidas.

Arquitectura de la colonización antioqueña

La colonización antioqueña del occidente de Colombia y otras regiones fue un movimiento migratorio progresivo generado en la zona central de la provincia, que ocupó una considerable porción de las tierras bajas y montes de niebla en las vertientes de las cordilleras Central y Occidental, correspondiente a los actuales departamentos de Caldas, Quindío, Risaralda, Valle del Cauca, Tolima, Chocó y Antioquia. La expansión del pueblo paisa incorporó vastas zonas a la economía nacional e internacional, por medio del cultivo del café, la caña de azúcar, la ganadería y la minería. Por otra parte hizo posible la fundación de casi todos los pueblos y ciudades del antiguo Caldas y del suroeste antioqueño, en cuyo trazado y construcción se empleó un conjunto de técnicas, materiales y formas que originó un tipo especial de arquitectura, considerada como una de las expresiones culturales más importantes del país en el siglo XIX. En ella se conjugó el repertorio popular anónimo con el ecléctico y, luego, con el modernista, previamente "reinterpretados" por los artífices de las viviendas.

En la elaboración de tallas y calados para ventanas, puertas, contraportones, divisiones y aparadores de los comedores, columnas, capiteles, chambranas y otros detalles en hierro y madera, se lograron magistrales filigranas que, además de servir de elementos decorativos y estructurales, cumplían la función adicional de controlar la iluminación, la temperatura y la división interior de los espacios. La total libertad con que fueron expresados los estilos y los preceptos académicos, permitió a los habitantes, constructores y artesanos usar con ingenio y de manera acertada los materiales brindados por el medio y las técnicas constructivas: guadua, cañabrava, madera y tierra, se mezclan en bahareque, una estructura de poco peso, con flexibilidad y excelente comportamiento antisísmico, muy apta para la inestable y escarpada topografía de la región.

El eclecticismo en Antioquia

La prosperidad económica sustentada en la explotación aurífera y la idiosincrasia conservadora del Estado de Antioquia convirtieron a la Iglesia y a la burguesía local en los agentes que patrocinaron el eclecticismo aproximadamente hasta 1920. Varios arquitectos extranjeros y algunos ingenieros y maestros de obra tuvieron muchos encargos en Medellín, pues también allí la urbanización y la especulación con propiedad raíz se configuraron como negocios de buenas perspectivas desde 1860.



Palacio de la Gobernación, Medellín, obra de Agustín Goovaertz, 1925-28. Gobernación de Antioquia, Medellín.

En 1868, debido al traslado de la sede episcopal de Santafé de Antioquia a Medellín, se decidió construir un nuevo templo correspondiente a la diócesis recién establecida. Para este efecto fue contratado el ingeniero-arquitecto italiano Felipe Crosti, quien por esos días estaba en el país tratando de conseguir la dirección de las obras del Capitolio. Crosti planteó una iglesia en ladrillo con 5 naves, «lo más elegante y sólida posible», pero luego de varios años de labores se puso en evidencia su incapacidad para asumir la construcción de un edificio de esta magnitud.

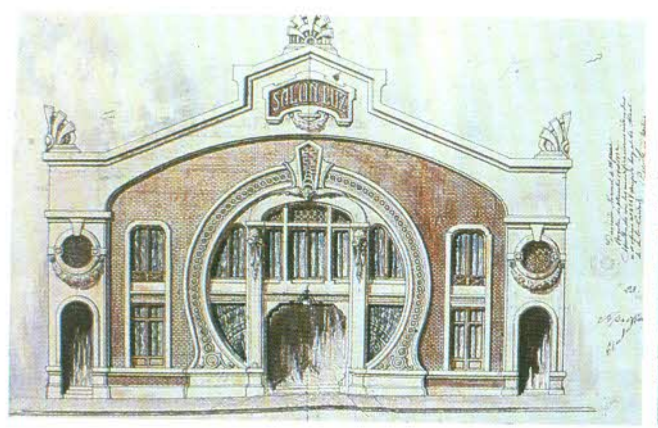
Las obras fueron suspendidas en 1883 y se perdió todo el trabajo realizado. Adicionalmente, Crosti desarrolló una interesante aunque escasa arquitectura residencial; el palacio de Coriolano Amador, levantado entre 1879 y 1883, es una de las más célebres casas del período en Medellín. Para su construcción se importaron hierro forjado, mármoles italianos y vitrales franceses. La profusión de vanos y balcones otorgaron alegría y variedad al monótono entorno del edificio, y al interior, grandes posibilidades de iluminación natural, controlada por medio de una abundante vitralería. Otra obra importante fue la iglesia de Marinilla, de estilo neoclásico, conservada en la actualidad sin mayores transformaciones. Crosti debió huir intempestivamente de Medellín, acusado de varios delitos.

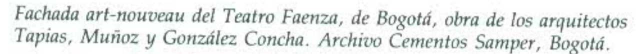
Pero fue el arquitecto francés Carlos Carré (1863-ca. 1923) la principal figura del eclecticismo del siglo XIX en esta región. Nacido en 1863, estudió en la Escuela de Bellas Artes de París. Fue discípulo del abate L. Doillard, con quien trabajó entre 1880 y 1888 en la construcción de la iglesia del Sagrado Corazón de Montmartre (París). Gracias a las recomendaciones de Doillard, Carré fue contratado conjuntamente por el obispo Bernardo Herrera Restrepo y los Amador Uribe, rica familia de mineros y comerciantes antioqueños, para diseñar y edificar la nueva catedral episcopal y varios edificios comerciales y residenciales.

Contratado por cinco años, Carré llegó a Medellín en 1889. Los planos que envió con anterioridad fueron aceptados, luego de la cuidadosa revisión del arquitecto Mariano Santamaría. La construcción implicó el montaje de tejares y canteras, dadas las grandes proporciones: 46 metros de altura y más de 5000 metros cuadrados de área. Sería la mayor iglesia del mundo construida en ladrillo cocido y la séptima, de acuerdo con su área. De estilo románico, la calidad arquitectónica de la catedral permite catalogarla, junto con el Capitolio Nacional, como uno de los dos edificios más importantes del siglo XIX en Colombia.

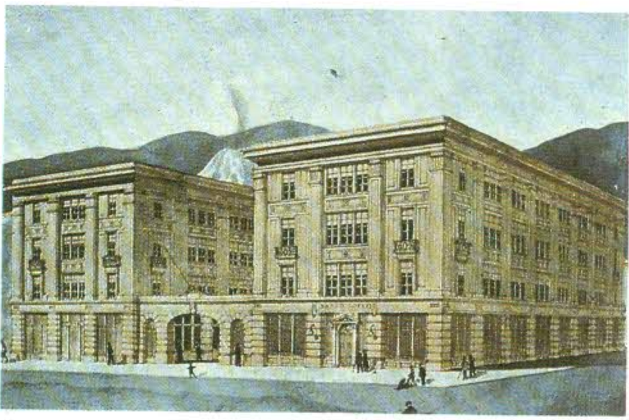
Carré prolongó su estancia por un año más, trabajando para la familia Amador Uribe en el proyecto de urbanización del sector de Guayaquil, el cual trazó y edificó en parte, con los proyectos del mercado cubierto, los edificios comerciales Carré, Vásquez y Restrepo, que se conservan, y algunas casas en la calle La Alhambra. En 1892, para José María Amador, Carré diseñó y construyó, en ladrillo a la vista y rica decoración en madera y vitrales, otra de las casas memorables de Medellín, convertida luego en Palacio Arzobispal y demolida más tarde para dar paso a la avenida Oriental. La iglesia de Girardota (Antioquia), su más desconocida realización, data de 1890; sus proporciones y el manejo estructural y decorativo del ladrillo interna y externamente la convierten, para muchos, en la mejor obra de Carré, no obstante sus modestas dimensiones.

A partir de Carré, el interés por la construcción y el diseño tomaron impulso. El ladrillo, como elemento más característico de la arquitectura ecléctica de Medellín, consolidó el trabajo que, desde la década de 1840, realizaba el técnico alemán Enrique Hausler, maestro insuperable del material, como aún hoy se observa en el puente





Fachada art-nouveau del Teatro Faenza, de Bogotá, obra de los arquitectos Tapias, Muñoz y González Concha. Archivo Cementos Samper, Bogotá.



Edificio Pedro A. López, de Bogotá, en el proyecto original de Robert M. Farrington, 1918. "El Gráfico", febrero de 1920.

Guayaquil (1879) sobre el río Medellín, que se conserva muy bien a pesar de su uso y antigüedad. Varios alumnos de Hausler en el Colegio de Antioquia y en la Escuela de Artes y Oficios, como Antonio J. Duque y Horacio Marino Rodríguez (ca. 1863-1930), convertidos después en importantes arquitectos, aprendieron con Carré el empleo del ladrillo.

El primer técnico antioqueño graduado como arquitecto fue Juan Lalinde, quien estudió en Inglaterra. Entre 1876 y 1886 trabajó en la Escuela de Artes y Oficios de Medellín, donde capacitó a artífices que enriquecieron con su labor la arquitectura antioqueña, especialmente en las zonas de colonización. La obra de Lalinde se caracterizó por la profusión de manzardas en los altillos, una rigurosa simetría en la distribución de los vanos y extrema delicadeza en los acabados de los detalles decorativos, especialmente de madera y hierro forjado, según podía observarse en el desaparecido Hotel Plaza y en las casas de Manuel Uribe Angel y de Pastor Restrepo, en el parque de Bolívar, considerada esta última por Le Corbusier, durante su visita a Medellín, como el mejor edificio de la ciudad.

El ingeniero Antonio J. Duque (1871-1906) y el ingeniero y arquitecto Dionisio Lalinde (1869-1918), ambos de Medellín, con estudios en la Escuela de Minas el primero y en Nueva York el segundo, continuaron desarrollando una arquitectura sobria y elegante en ladrillo a la vista, destinada a uso residencial y comercial, destacándose el edificio Lalinde, el Banco Popular, el edificio Duque, la casa Badiam (Consulado Británico), la casa de Pepe Sierra, la estación Villa y los almacenes Fama, todos demolidos, a excepción del Lalinde, recientemente remodelado.

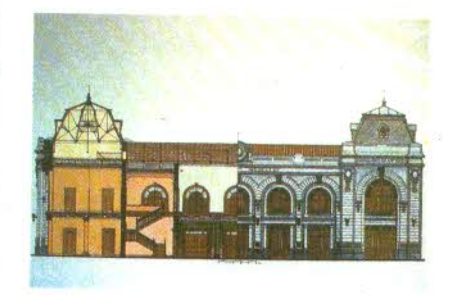
Enrique Olarte y la oficina de arquitectura y construcción de Horacio Marino Rodríguez e hijos (Nel y Martín) sucederían a Duque y Lalinde en la atención a la cada vez más creciente demanda de edificios para comercio y vivienda, propiciada por el auge cafetero e industrial en Antioquia. Enrique Olarte (1876-1923) nació en Medellín y estudió ingeniería en la Escuela de Minas y luego arquitectura en la escuela de Bellas Artes de Bogotá, bajo la dirección del español Lorenzo Murat Romaro. Se especializó en Inglaterra y, a su regreso, innovó la construcción en la ciudad y generalizó un nuevo gusto, de manera análoga a lo sucedido con Lelarge en Bogotá. Severidad, sobriedad y proporcionada elegancia hicieron inconfundible a Olarte, el arquitecto de moda en la región entre 1910 y 1923. La estación Medellín del ferrocarril de Antioquia (1907-1914), le significó nuevos encargos, como el Orfelinato de San José y el diseño del Bosque de la Independencia. Sus mejores logros los obtuvo en las construcciones para bancos, comercio y oficinas, que ocuparon los tres costados del parque de Berrío, luego de los incendios de 1919 y 1921. Los edificios Duque, Banco de Colombia, Olano, Gutiérrez, Echavarría, Constain, Hernández, Zea y Británico, todos demolidos, le cambiaron la fisonomía colonial a Medellín por una nueva imagen, afín con los cambios provocados por la industrialización. No es casual que los nombres de los edificios de Olarte sean los apellidos de los principales empresarios antioqueños de la época, para quienes construyó también gran parte de las 40 casas y villas campestres en el paseo la Playa y en el sector de El Poblado (casi todas demolidas), entre las cuales vale destacar Chipre, Florencia, Granada y Ceilán.

Los edificios de oficinas Olarte y Henry fueron dos hitos en su época, al introducir en Medellín las más modernas formas, técnicas y materiales norteamericanos y el empleo de ascensores. El edificio de oficinas Henry (1923), diseñado y construido en asocio con Guillermo Herrera Carrizosa (1901-1984), muy celebrado y elogiado por la crítica, marcó el cambio hacia una arquitectura más influenciada por el modelo funcionalista norteamericano; su altura de seis pisos, la austeridad, severidad y solidez son sus características dominantes.

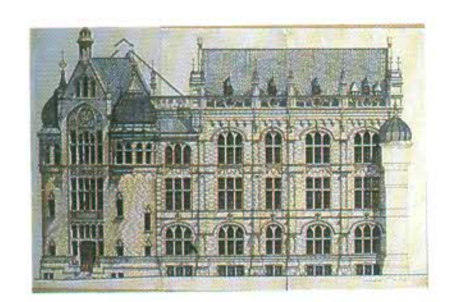
ARQUITECTURA DEL SIGLO XX

Los locos años veinte

En los años veinte el eclecticismo llegó a su fase culminante, el número de obras producidas en ese estilo fue enorme y sin precedentes con respecto a años anteriores; por ello, esta década fue trascendental en la historia de la arquitectura en Colombia.



Corte y fachada de la Estación de Medellín, obra de Pedro Olarte, 1914. Levantamiento realizado para la reciente restauración que mereció el Premio Nacional de 1992.



Fachada del Palacio de la Gobernación, sobre la Carrera Bolívar, Medellín. Levantamiento para su reciente restauración, realizado por Guillermo Upegui, 1992.



Teatro Junín, de Medellín, obra de Agustín Goovaertz, 1924. Foto de Francisco Mejía, ca. 1930.

Varios hechos del acontecer nacional influyeron en el inusitado desarrollo de la actividad constructora, especialmente de obras públicas. La sociedad colombiana se transformó vertiginosamente. La propagación de los inventos eléctricos y mecánicos para el transporte y las comunicaciones (automóviles, radio, aviación, cine, etc.), cambió las formas de vida en pueblos y ciudades. En el gobierno del general Pedro Nel Ospina se dieron las condiciones para iniciar el proceso definitivo de transformación del "país pastorial" en país moderno.

Los recursos financieros que produjeron los cambios provinieron de la indemnización pagada por los Estados Unidos a Colombia por la separación de Panamá, de los empréstitos extranjeros al gobierno y de la inversión norteamericana en el sector productivo nacional.

Los incendios de Manizales, Medellín, Quibdó, Palmira, Puerto Berrío y Riosucio, entre otros, facilitaron la ejecución de proyectos de renovación urbana en los años veinte, abriendo espacio para la nueva arquitectura oficial y privada. En este contexto, el Ministerio de Obras Públicas cobró importancia al ejecutar la mayor parte de los recursos de la indemnización y los empréstitos extranjeros. El 60% de los 25 millones de dólares de la indemnización, por ejemplo, se invirtieron en 800 kilómetros de vías y decenas de estaciones de tren, grandes y pequeñas. El sector privado, por su parte, introdujo una arquitectura bancaria, de oficinas y comercio, donde se plasmaron los conceptos funcionalistas norteamericanos de la Escuela de Chicago, como lo muestran el edificio Henry en Medellín, Andian en Cartagena, o Pedro A. López y Cubillos en Bogotá, construidos con materiales importados y novedosas técnicas, como la del concreto reforzado. Se difundió una nueva mentalidad con respecto al espacio, más afín con los cambios socioeconómicos y las nuevas condiciones de relaciones internacionales del país. Como en períodos anteriores, el aporte de los extranjeros y de los colombianos educados en el exterior imprimió un particular carácter a la producción de esta década. Agustín Goovaertz, Joseph Martens, John Wotard, Robert Farrington, Auguste Polty, Julio Casanovas, Raúl Manheimm, Giovanni Buscaglione, los hermanos Herrera Carrizosa, los hermanos Martín y Nel Rodríguez, Pablo de la Cruz, Luis Gutiérrez de la Hoz, Alberto Manrique Martín, Félix Mejía, Arturo Jaramillo, entre otros, produjeron una obra verdaderamente impresionante.

Los estilos históricos europeos siguieron gozando de aceptación, pero las mejores y más novedosas obras se produjeron de acuerdo con los cánones del modernismo y la Escuela de Chicago. El belga Agustín Goovaertz (1885-1939) fue destacado representante del modernismo flamenco en Colombia y su prolífica obra permite catalogarlo como el más importante arquitecto del período.

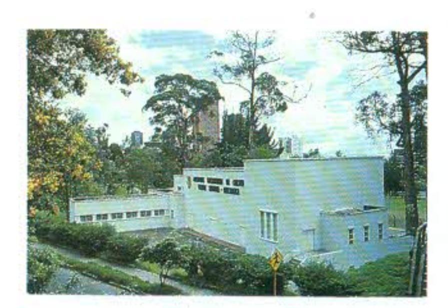
El *art nouveau* y el neogótico, dispuestos en buena parte de la obra de Goovaertz, desarrollada entre 1920 y 1928, permiten identificar su dominio y conocimiento de la complejidad constructiva de estos estilos. Goovaertz trabajó para el departamento de Antioquia, la nación y particulares; fue autor del Palacio Departamental y del Palacio Nacional de Medellín (dos discutidos ejemplos del conjunto de sedes regionales de gobierno construidos en el período por orden del Ministerio de Obras Públicas), de cerca de 70 escuelas "higiénicas", según las normas de la pedagogía moderna, 10 monumentales iglesias y la reforma de otras 30; además, construyó mataderos, hospitales, cementerios, asilos, cárceles, casas, edificios de comercio y oficinas. Su obra más destacada fue el edificio Gonzalo Mejía (Teatro Junín-Hotel Europa, 1924), demolido en 1967, para construir la Torre Coltejer, en Medellín. La divulgación del conocimiento que técnicos como Goovaertz tenían del contreto armado, fue decisiva para construir en tan poco tiempo la cantidad de edificios monumentales de estos años.

Las principales y más tradicionales firmas constructoras nacionales también tuvieron trabajo de sobra; ese fue el caso de Manrique y Jaramillo, en Bogotá; Villa y Double y Luis Gutiérrez de la Hoz, en Barranquilla; Horacio Marino Rodríguez e hijos y Félix Mejía y compañía, en Medellín; y, por último, Borrero y Ospina, en Cali; la mayoría de ellos, maestros de obra que aprendieron con los extranjeros, o arquitectos e ingenieros nacionales formados aquí o en Estados Unidos.

ARQUITECTOS DE COMIENZOS DEL SIGLO XX

Teatro Junín-Hotel Europa, Medellín
1924

Giovanni Buscaglione	1874	1941
Arturo Jaramillo	1876	1956
Robert Farrington	ca. 1880	ca. 1950
Rául Manheimm	1880	ca. 1960
Joseph Martens	ca. 1885	ca. 1950
Agustín Goovaertz	1885	1939
Julio Casanovas	ca. 1885	ca. 1960
Alberto Manrique Martín	1890	1968
Pablo de la Cruz	1894	1954
Luis Gutiérrez de la Hoz	1895	1957



Teatro Cultural del Parque Nacional, Bogotá, del arquitecto Carlos Martínez Jiménez, 1939. Fotografía de Ernesto Monsalve.



Residencia del barrio El Prado, Barranquilla. Archivo Revista Diners, Bogotá.



Casa Román, en el barrio de Manga, Cartagena, del arquitecto Alfredo Badenes, ca. 1925.

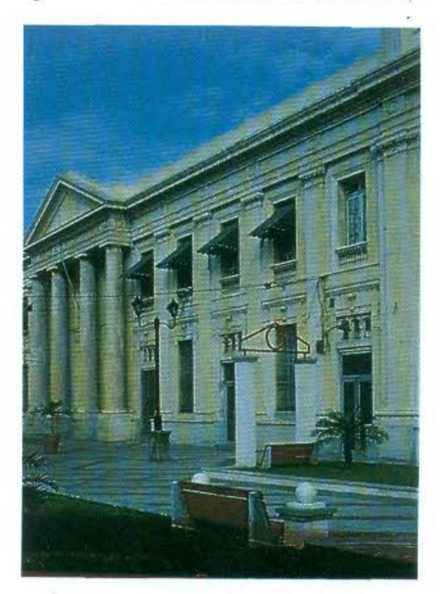
La disputa por los jugosos contratos, el conocimiento y preferencia de los estilos y sistemas constructivos norteamericanos, la separación de Panamá y el movimiento cultural nacionalista mexicano, originaron los primeros debates sobre la dependencia cultural de Europa o Estados Unidos y la necesidad de un estilo arquitectónico nacional, acorde con las características del país. Este cuestionamiento fue decisivo para el desarrollo de una nueva arquitectura en los años treinta, luego de una reflexión renovadora, forzada por la parálisis de la construcción, a raíz de la crisis económica de 1929. Finalmente, el racionalismo europeo y el funcionalismo norteamericano llegaron al país con una tardanza de 40 ó 50 años —del mismo modo que llegó al eclecticismo a mediados del siglo anterior—, y dentro de estas corrientes se produciría más adelante la mejor arquitectura del país.

Arquitectura racionalista

La crisis económica mundial de 1929, las posiciones revisionistas y hasta cierto punto revolucionarias acerca de la necesidad de continuar la modernización del gobierno y la economía, convirtieron a los gobiernos liberales, a partir de 1930, en promotores del viraje hacia el racionalismo en arquitectura. No es casual que la candidatura de Enrique Olaya Herrera hubiese sido lanzada en el Hotel Magdalena de Puerto Berrío, considerado desde tiempo atrás como un ejemplo culminante de la modernidad y el avance tecnológico en construcción. La realidad de la nueva relación entre sociedad, Estado y arquitectura dieron un vuelco en los aspectos formales y funcionales.

El afán modernizador en cuanto a la arquitectura hizo que fueran despreciadas las manifestaciones del período colonial y archivados los conceptos historicistas del eclecticismo propios del período anterior —cuyos ejemplos materiales empezaron a demolerse frenéticamente desde entonces—; en cambio, se promovió la adopción ingenua de los objetivos, usos y sistemas de la arquitectura moderna, propia de las potencias extranjeras.

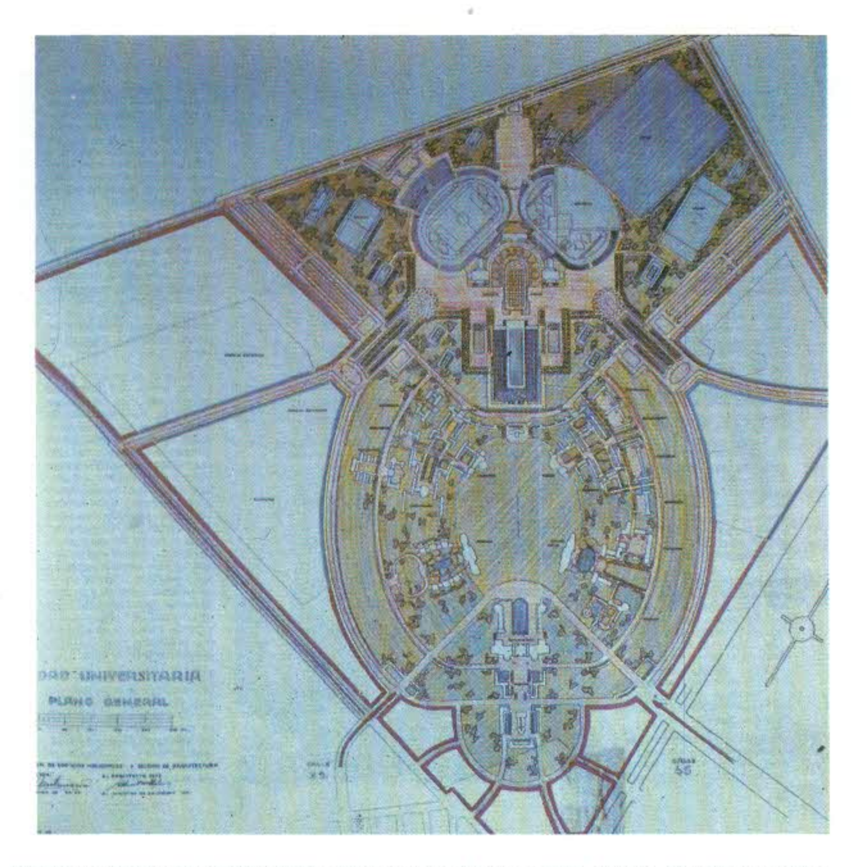
La arquitectura y el urbanismo, a partir de los años 30, fueron retados por los problemas que generó la explosión demográfica, la marginalidad de amplios sectores de población urbana y rural y la aceleración de la migración campesina hacia las principales ciudades. Hubo necesidad de proveer y planificar los espacios que la industrialización y la urbanización creciente demandaron en forma masiva. Las condiciones socioeconómicas del período y la nueva arquitectura que las acompañó, incentivaron la aparición de la industria de materiales de construcción, que en poco tiempo alcanzó altos índices de producción, a raíz de la imposibilidad de las importaciones como consecuencia de la segunda guerra mundial, la reconstrucción del centro de Bogotá después de los daños causados por los disturbios del 9 de abril de 1948 y el incremento de la violencia política en los años cincuenta, que aceleró la migración campo-ciudad y, con ella, la construcción masiva de vivienda.



Aduana de Barranquilla, del arquitecto Leslie Arbouin, 1921-1925. Fotografía de Vivian Saad, Revista Diners.

Le Corbusier (seudónimo de Charles Éduard Jeanneret, 1887-1965), el más reconocido representante internacional de la arquitectura racionalista, se constituyó en el modelo de los arquitectos de las obras más destacadas del período transcurrido entre 1930 y 1950. Otras influencias extranjeras adoptadas en Colombia, copiadas casi servilmente por el gremio profesional, fueron las de Walter Gropius (1883-1969) y el grupo alemán de la Bauhaus, el italiano Giusseppe Terragni y el movimiento De Stijl de los Países Bajos. La oposición férrea a los preceptos del academicismo historicista y el empleo de materiales industriales, como acero, concreto y vidrio, sometidos a la sofisticación del cálculo estructural, las formas geométricas puras, la resistencia de materiales, la ingeniería y el avance tecnológico aplicado a la construcción, fueron la médula del racionalismo. El utilitarismo, expresado a través de rígida geometría, exclusión de frondosas decoraciones y uso racional y eficiente del espacio interior, dieron a las obras un carácter más orientado hacia la ingeniería que arquitectónico, distante, frío y contrastante con el tradicional paisaje urbano, en el cual irrumpieron con arrogancia.

En el medio intelectual colombiano muchos consideraron que la arquitectura racionalista era la más acorde con el carácter joven y dinámico del país,



Esquema orgánico de la Ciudad Universitaria por Erich Lange, 1937. Archivo Ministerio de Obras Públicas, Bogotá.

y por tanto, la más posible de ser acuñada como nacional. La oposición la hicieron quienes pensaban que las reminiscencias españolas o el estilo "californiano" (propuesta modernista norteamericana retomada por la arquitectura colonial hispánica del sur de Estados Unidos) eran ligeramente más afines con el clima, la topografía y la cultura del país. Algunos vanguardistas dispusieron elementos culturales autóctonos en su "arquitectura nacionalista" de "estilo moderno". Sin embargo, todo se limitó en realidad a empañetar los edificios con decoración de motivos indígenas y populares, como se puede observar en el antiguo edificio de El Tiempo de Roberto Sicard (1907-1966), en Bogotá.

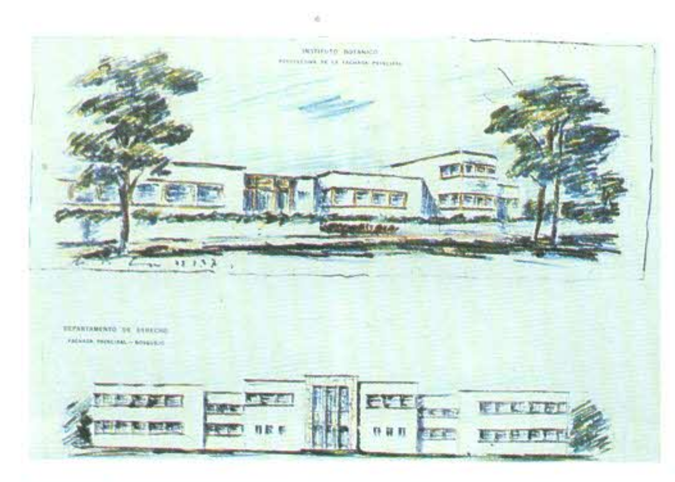
Desde finales de la década del 20, unos pocos edificios diseñados de acuerdo con las pautas marcadas por el estilo Deco o estilo 1925, tímidamente plantearon algunos cambios en lo volumétrico y estético durante el perído ecléctico. En Medellín, el Palacio Municipal (Martín Rodríguez, 1928) y la Escuela de Bellas Artes (Nel Rodríguez, 1928); en Buenaventura, la Estación del ferrocarril (Vicente Nasi, 1930); en Bogotá, el Teatro Colombia o Jorge Eliécer Gaitán (F. T. Ley y los hermanos Herrera Carrizosa, 1937) entre otros, son propuestas que intentaron proyectar lenguajes modernistas a través del estilo Deco.

Como en el siglo anterior, la falta de una tradición arquitectónica mantuvo el espíritu copista, especialmente de algunos "estilos europeos" no académicos sino folclóricos, reivindicados en sus países de origen por los movimientos nacionalistas en auge durante las décadas del treinta y el cuarenta. Los estilos español e inglés fueron adoptados y difundidos de manera amplia por arquitectos como Julio Casanovas (ca. 1885-ca.1960), Raúl Manheimm (1880-ca.1960), Guillermo (1901-1984) y Hernando Herrera (1903-1950), Pablo Rocha (1914-1952) y Manuel de Vengoechea (1910), en las nuevas urbanizaciones para clase media en Bogotá en los años treinta, tales como Teusaquillo y Palermo. En las otras ciudades principales, el estilo español o el californiano tuvieron acogida. En Medellín, Martín y Nel Rodríguez (1905), junto con Arturo Longas, levantaron en el barrio Prado casas de calidad constructiva en diferentes estilos populares europeos. En Cali, Gerardo Posada (1910-1973) construyó elegantes viviendas californianas en los barrios Centenario y Granada; lo mismo hizo Fernando Restrepo en Barranquilla. Los albañiles y constructores también adoptaron esta tendencia, reproduciendo estilos que los profesionales, en muchos casos, también copiaban de las revistas extranjeras.

Hacia la modernización de la arquitectura

La creación en 1936 de la primera facultad de Arquitectura, durante el gobierno de la Revolución en Marcha de Alfonso López Pumarejo, inició la profesionalización del oficio de arquitecto en Colombia, primer paso hacia la producción, luego de 40 años de ejercicio, de una arquitectura racionalista con sabor nacional.

La nueva facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia y la construcción de la Ciudad Universitaria en Bogotá, la definitiva fundación y permanencia de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, a partir de 1934, y la publicación de revistas nacionales especializadas —*Ingeniería y Arquitectura* y *Proa*— que difundirían a partir de 1939 y 1946, respectivamente, el acontecer arquitectónico internacional y nacional, aglutinarían la élite de arquitectos colombianos y extranjeros que dieron el gran salto hacia la implantación definitiva de las vanguardias internacionales y, por consiguiente, hacia la modernización de la arquitectura en la década del cuarenta. Paralelamente, el Estado oficializó la necesidad del urbanismo moderno en el planeamiento de las ciudades. Para tal efecto, en Bogotá se contrato a Karl Brunner (1887-1960), quien debía desarrollar una propuesta para la ciudad futura; aunque sus trazados radiales cruzados por diagonales, en vez del tradicional trazado ortogonal de la capital, fueron muy polémicos, a Brunner se le debe la introducción al país del urbanismo moderno en los años treinta. Medellín y Cali, a partir de 1951, siguieron el ejemplo de Bogotá; ambas ciudades contrataron a un alto costo a los urbanistas Joseph Wienner y José Luis Sert, maestros de la especialidad reconocidos internacionalmente. Sus propuestas definieron pautas importantes en el ordenamiento urbano, pero con el trans-



Fachadas del Instituto Botánico y Facultad de Derecho en la Ciudad Universitaria, Bogotá. Arquitecto: Alberto Wills Ferro. Revista de las Indias, julio de 1937.



Facultad de Derecho en la Ciudad Universitaria de Bogotá, del arquitecto Alberto Wills. Fotografía de Ernesto Monsalve.

curso del tiempo los principios del urbanismo lecorbusiano que se aplicaron, con su sectorización esquemática de usos y el trazado de grandes avenidas sin tener en cuenta las tradiciones en el uso del espacio de estas ciudades, deteriorarían su aspecto y dinámica urbana. Hoy esos planes sólo deberían tenerse como un referente histórico por los graves problemas provocados por su ejecución.

Otro gran proyecto gubernamental fue la construcción de la Ciudad Universitaria de Bogotá. Su levantamiento estuvo precedido de una ardua polémica política, de la que salió airoso el presidente Alfonso López Pumarejo. Por primera vez en Colombia, se realizaba un complejo que combinaba la arquitectura y el urbanismo de manera simultánea. A Leopoldo Rother (1894-1978) se le encargó el trazado urbanístico y el diseño arquitectónico de algunos bloques, considerados luego como los mejores, junto con los de Bruno Violi (1909-1971). Los colombianos Alberto Wills (1906-1968), Eusebio Restrepo y Julio Bonilla, entre otros, también hicieron parte del equipo de diseño de la Universidad, adoptando un lenguaje racionalista, sencilla volumetría, rígida geometría y empleo de materiales industriales y superficies planas en blanco, color aplicado en todo el conjunto. Dichas características dan unidad y carácter al conglomerado que denota la indiscutible influencia del alemán Walter Gropius y la obra cubista de Le Corbusier.

Agustín Goovaertz.
Oleo de George Brasseau, 1926.
Colección Goovaertz, Medellín.

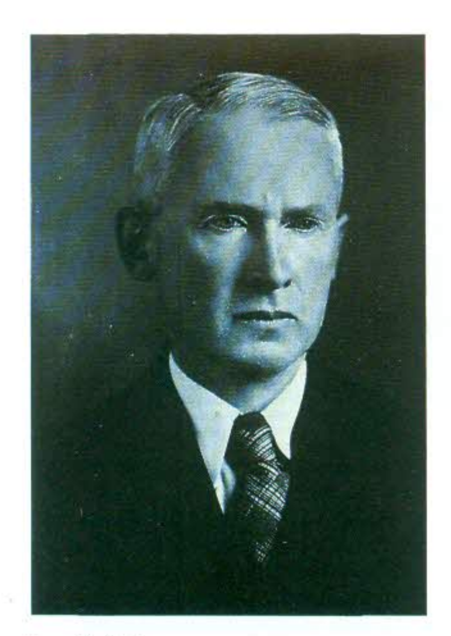
Arquitectura estatal

Entre 1935 y 1943 llegó un contingente de arquitectos extranjeros para enseñar en la facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional y para trabajar en el Ministerio de Obras. El grupo estuvo compuesto por Vicente Nasi (1906) y el cubano Manuel Carrerá (1911-1981); también tuvo una figuración destacada el italiano Bruno Violi, diseñador de la facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional en Bogotá, considerado uno de los mejores edificios del conjunto, por la manera magistral como combinó las propuestas individuales de Gropius y Terragni, dos de los maestros racionalistas europeos.

En el Ministerio de Obras Públicas, reestructurado a partir de 1930, paralelamente con los cambios institucionales y políticos, se dio prioridad, a partir de 1934, al diseño y construcción de edificios para la administración pública, aunque con un lenguaje totalmente diferente al de la década anterior. El Ministerio continuó la labor de dotar de edificio nacional a las ciudades que carecían de él. Quizás la necesidad de definir un estilo pro-



Alberto Wills.



Leopoldo Rother.

pio, inspiró proyectos en curiosos estilos tradicionales españoles y moriscos, como los edificios nacionales de Tunja (1932) y Neiva (1934), este último de Alberto Wills Ferro. Con lineamientos de composición clásicos se construyeron el edificio de Correos y Telegráfos de Bucaramanga (Pablo de la Cruz, 1932) y el edificio Nacional de Cúcuta (Alberto Wills Ferro, 1937).

En el marco del proyecto educativo y cultural del gobierno, el Ministerio adoptó también fórmulas racionalistas para edificios escolares, bibliotecas, museos, centros vacacionales y universidades regionales. Son de destacar la ya mencionada Biblioteca Nacional en Bogotá, de Alberto Wills Ferro (1938), y la Escuela de Bellas Artes de Manizales, de J. M. Gómez (1944), proyectos que en la mayoría de los casos repiten las formas, plantas, volúmenes y materiales empleados con anterioridad en la Ciudad Universitaria.

Años cuarenta y cincuenta

Las décadas de 1940 y 1950, a pesar de las calamidades políticas y sociales, fueron muy fructíferas. La necesidad de infraestructura física por el crecimiento demográfico y la expansión de las principales ciudades dieron origen a más facultades de arquitectura. Entre 1947 y 1955 los primeros arquitectos egresados de la Universidad Nacional consiguieron trabajo como docentes en las nuevas facultades creadas en las universidades de los Andes, Javeriana, de América y Gran Colombia, en Bogotá; Pontificia Bolivariana y Nacional, en Medellín; del Valle, en Cali, y del Atlántico, en Barranquilla. Hubo una enorme demanda de diseño y construcción, que los arquitectos activos difícilmente pudieron cubrir. En este contexto, surgieron, en Bogotá especialmente, los primeros consorcios de arquitectura y construcción, similares a los norteamericanos. Ellos atendieron pequeños o grandes proyectos bajo dos factores básicos: economía, y rapidez. La complejidad y el tamaño de algunas obras hicieron obligatorio el trabajo mancomunado de ingenieros, arquitectos, administradores y hasta economistas en tales consorcios.

La abrumadora producción a fines de los años cuarenta y toda la década del cincuenta o "período del progreso", enmarcó la creación de la revista *Proa* en 1946. Los fundadores y directores de la publicación fueron los arquitectos Carlos Martínez Jiménez (1904) y Jorge Arango Sanín (1916), quienes desde entonces aglutinaron al gremio divulgando su producción y abriendo un espacio para la reflexión y la discusión. La revista *Proa* se constituye en la bitácora del quehacer arquitectónico moderno del país. El ímpetu renovador, incondicionalmente favorable a la arquitectura racionalista, construida con materiales de origen industrial, y la urgente necesidad de implantar la planificación urbana de corte lecorbusiano, fueron las consignas iniciales de



Perspectiva del Edificio Nacional, Barranquilla, proyecto de Hans Rother y Guillermo González, 1946-1952. Archivo Ministerio de Obras Públicas.

Proa, que gozarían por varios años de general aceptación.

El trabajo conjunto de ingenieros y arquitectos posibilitó dos obras trascendentales por el planteamiento armonioso de los aspectos técnicos y estéticos dentro de los ideales sostenidos por *Proa*, fueron el estadio de béisbol 11 de noviembre, en Cartagena, y la plaza de mercado de Girardot. El primero, a cargo del Ministerio de Obras Públicas, fue proyectado en 1947 por los arquitectos Gabriel Solano, Jorge Gaitán, Edgar Burbano y Alvaro Ortega, con apoyo del ingeniero Guillermo González Zuleta (1916), en el cálculo estructural, y alcanzó fama internacional por la audacia de las graderías actuando como elementos estructurales, y por la cubierta, elaborada en cáscara de concreto aligerado.

ARQUITECTOS DE MEDIADOS DEL SIGLO XX

Sociedad Colombiana de Arquitectos
1934

Karl H. Brunner	1887	1960
Leopoldo Rother	1894	1978
Guillermo Herrera Carrizosa	1901	1984
Carlos Martínez Jiménez	1904	
Nel Rodríguez	1905	
Alberto Wills Ferro	1906	1968
Vicente Nasi	1906	
Roberto Sicard	1907	1966
Gabriel Serrano Camargo	1908	1982
Bruno Violi	1909	1971
Gerardo Posada	1910	1973
Manuel Carrera	1911	1981
Guillermo González Zuleta	1916	
Carlos Arbeláez Camacho	1916	1969
Jorge Gaitán Cortés	1920	1968





Camilo Cuéllar.



Gabriel Serrano Camargo



José Gómez Pinzón



Gabriel Largacha Manrique

En la plaza de Girardot también trabajaron Guillermo González como calculista y Leopoldo Rother como arquitecto; la calidad y transparencia espacial logradas por medio del diseño de las espigadas columnas portantes y las cubiertas abovedadas en concreto, lo convierten en un monumental edificio-escultura, que adapta con eficiencia su complejidad formal al clima cálido de la localidad. González y Rother también trabajaron conjuntamente en el desarrollo del Centro Cívico de Barranquilla y en el edificio de la imprenta de la Universidad Nacional en Bogotá. Estos ejemplos y otros posteriores muestran cómo la arquitectura colombiana, inspirada en modelos racionalistas y funcionalistas internacionales, se puso a la vanguardia, gracias a la rapidez con que los nuevos profesionales asimilaron los complejos sistemas del cálculo estructural y del concreto armado.

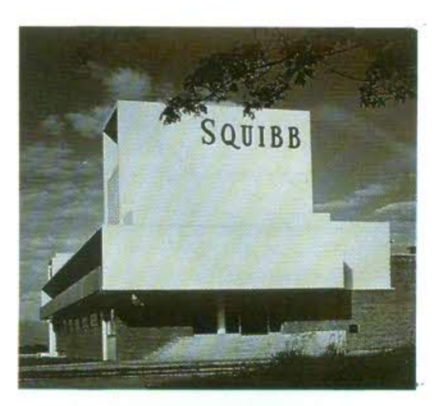


Edificio de Ecopetrol, Bogotá, construido por Cuéllar, Serrano, Gómez, 1957-1958. Premio Nacional de Arquitectura, 1962. Fotografía de Ernesto Monsalve.

Consorcios constructores

La magnitud y abundancia de construcciones hizo ineludible la paulatina expansión empresarial y la evolución de las oficinas de arquitectura hacia consorcios constructores. Cuéllar, Serrano, Gómez, el más destacado de ellos, fue liderado por el ingeniero-arquitecto de la Universidad Nacional, Gabriel Serrano Camargo (1909-1982). La firma introdujo y trabajó profusamente con prefabricados (entrepisos de concreto reticular celulado), según sistema diseñado por Domenico Parma (1920) y otros arquitectos de la firma, logrando elevar la eficiencia y rapidez en la construcción de alta densidad o elevación. Serrano se reveló como especialista en arquitectura hospitalaria. Su mejor logro fue la Clínica de Maternidad David Restrepo (1950), en la que mezcló armónicamente el ladrillo a la vista y el concreto, combinación precursora que caracterizaría más tarde las mejores muestras de la arquitectura contemporánea nacional. Lo interesante de su obra es la vigencia y actualidad que conserva por su funcionalidad, calidad constructiva y estética. Otras obras de Serrano, o de su firma, son un conjunto de casas en La Merced, el hospital San Carlos (1947), el edificio de la Caja Colombiana de Ahorros (1948), el Hotel Tequendama (1950), el aeropuerto El Dorado (1959) y los edificios Ecopetrol (1957) y Flota Mercante Grancolombiana (1964), todos en Bogotá.

Cuéllar, Serrano, Gómez, más que una sociedad de arquitectos, se convirtió también en un fenómeno empresarial en el ramo de la construcción. Con más de 5000 obreros, estaba en capacidad permanente de atender varias decenas de proyectos simultáneamente. Otras firmas destacadas del período fueron Obregón, Valenzuela y Arango, responsables del Country Club (1950), una de sus mejores obras; Borrero, Zamorano y Giovanelli, autores del Club Campestre (1954) y el edifico del Banco Industrial Colombiano (1959), ambos en Cali, muy influenciados por la obra del brasileño Oscar Niemeyer (1907); Arango y Murtra (Jorge Arango y Fernando Murtra), arquitectos de los laboratorios Squibb (1955) de Cali, uno de los mejores ejemplos de arquitectura industrial en el país; John Sierra quien, en asocio con la ya tradicional oficina de Horacio Marino Rodríguez, diseñó y construyó los mejores edificios de Medellín en la década de los cincuenta, tales como la Compañía Colombiana de Tabacos, elogiado internacionalmente, y el edificio del Banco Central Hipotecario.



Laboratorio Squibb, en Palmira (Valle), obra de Jorge Arango Sanín y Fernando Murtra, 1955.



Una residencia de "estilo inglés" en el barrio de La Merced, en Bogotá. Foto: Ernesto Monsalve.



Viviendas en el barrio Los Alcázares, Bogotá, diseñado por un equipo dirigido por Jorge Gaitán Cortés, 1949. Fotografía de Ernesto Monsalve.

Modernismo brasileño

Entre 1950 y 1960 la obra del arquitecto Oscar Niemeyer, maestro del modernismo brasileño, ejerció una fuerte influencia entre los colombianos. La bóveda en membrana de concreto y las formas curvas a manera de ameba, muy contorsionadas en planta y altura, inspiraron el diseño de numerosos templos, edificios comerciales y viviendas. La capilla de Pampulha (Brasil), de Niemeyer, fue el modelo para la capilla del Gimnasio Moderno, diseñada por Juvenal Moya, muy semejante también a la del colegio San José en Medellín, de John Sierra, y otras tantas capillas a lo largo y ancho del país. Este tipo de bóveda y el profuso uso de paredes de vidrio permitió audaces formas, además de nuevas búsquedas estéticas y constructivas. Sin embargo, fue proscrita con prontitud por las connotaciones de vulgaridad y mal gusto que tuvo entre los sectores dominantes de la sociedad y la arquitectura. La obra de Niemeyer, nacida en un contexto muy específico y regional, intentó adaptarse a factores ambientales y sociales propios de su país de origen; de esta manera, las propuestas del modernismo brasileño resultaban a veces obsoletas en algunas regiones de Colombia, donde el clima, la luz, el gusto y la cultura reñían con las extravagantes formas, magnitudes y decorados que aquel proponía.

Arquitectura residencial

El perímetro urbano de las ciudades continuó su expansión en los años 40, debido principalmente a la urbanización residencial. La distribución y las dependencias de la vivienda urbana siguieron siendo semejantes a las popularizadas en la segunda mitad del siglo XIX. Nuevos conceptos fueron copiados de libros o revistas extranjeras para atender los requerimientos de las clases media y alta, empleadoras de la mayoría de los arquitectos destacados. En las nuevas viviendas desapareció el patio central, como elemento articulador de los espacios interiores. Se generalizaron los salones de recibo, que ganaron importancia, cumpliendo además la función de marcar la diferencia entre el espacio privado y el social. La vivienda se homogenizó debido a la reproducción sistemática de unos pocos modelos.

Como los patrones de vida de la clase alta se extendieron a un amplio sector de clase media emergente (surgida de las múltiples posibilidades económicas que ofrecía la ciudad), muchos pudieron adquirir casa diseñada y construida por arquitectos profesionales, con estilos folclóricos europeos de moda. En el barrio La Merced en Bogotá, construido en los años 30, para citar un ejemplo, los hermanos Herrera Carrizosa difundieron elementos estilísticos del gótico inglés, aplicados con proporciones, escala, elegancia y excelente manejo de los detalles constructivos en ladrillo. En cada casa está presente la vanguardia en el diseño interior, acoplado perfectamente al trazado urbano del barrio. El estilo inglés de La Merced delineó el gusto de la burguesía bogotana, que lo adoptó adquiriendo connotaciones de elegancia, dignidad y distinción, ante la poca aceptación que tuvieron las vanguardias racionalistas aplicadas en arquitectura residencial. Ejemplos similares al anterior, aunque con una mayor variedad de estilos, son los barrios de clase media y alta como El Prado de Medellín y de Barranquilla, Centenario de Cali, Bocagrande y Manga en Cartagena.



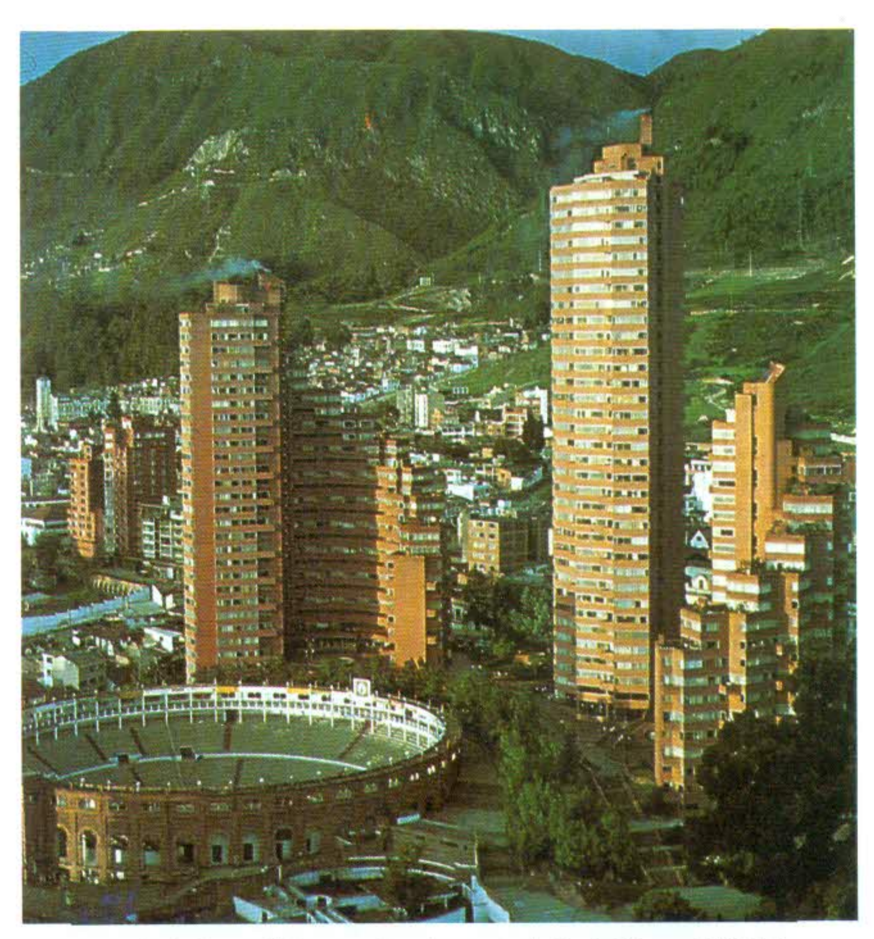
Guillermo Herrera Carrizosa. Archivo El Tiempo, Bogotá.

En cuanto a la vivienda popular, hubo un gran déficit desde finales del siglo XIX, lo que se convirtió en un problema que obligó a desarrollar propuestas concretas, económicas, decorosas e higiénicas. En un principio, fueron las sociedades de San Vicente, las sociedades mutuarias y las sociedades paternalistas constructoras de casas para familias desamparadas en distintas ciudades del país, las que edificaron por primera vez modelos estandarizados de vivienda. Así como construir para las clases media y alta en Bogotá, Barranquilla, Cartagena, Medellín y Cali fue un magnífico negocio, Manuel José Alvarez Ca-

rrasquilla también hizo muy rentables las urbanizaciones para obreros en Medellín. A partir de 1918, el Estado asumió la construcción de la vivienda popular; sin embargo, sólo hasta 1936, con la agudización del déficit habitacional por las altas tasas de crecimiento demográfico urbano, se iniciaron proyectos de edificación de vivienda a gran escala, con financiación. Esta modalidad la había iniciado ya el Banco Central Hipotecario (BCH) en 1932, con poca acogida. En 1939, con la creación del Instituto de Crédito Territorial (ICT), se buscó atender la vivienda de bajo costo en el sector rural por parte de un organismo gubernamental, aunque pocos años después toda su acción se concentró en las principales ciudades.

Proveer de habitación a la población empezó a ser parte del paquete de inversiones sociales del Estado. Básicamente el BCH y el ICT desarrollaron proyectos masivos de vivienda en serie, construida con materiales industriales prefabricados para atender las exigencias de rapidez y economía, y no tanto de calidad. La urbanización Los Alcázares (Bogotá, 1949) es uno de los primeros proyectos con estas características; propone un modelo típico de vivienda, en el que hay presentes conceptos claros y definidos en relación con una buena calidad del espacio interno y externo. Desde entonces, surgieron nuevos barrios como Muzú y Quiroga en Bogotá y La Floresta en Medellín, con viviendas individuales dispuestas en zonas que continuaban con el trazado tradicional de la ciudad.

Luego hicieron su aparición las torres de apartamentos. En 1952 se inauguró el Centro Antonio Nariño en Bogotá, un conjunto de 23 edificios diseñado para el ICT por un grupo de arquitectos encabezados por Rafael Esguerra y Enrique García Merlano, quienes, apoyados en el modelo lecorbusiano, proyectaron edificios de varios pisos, con servicios comunes en la primera planta, amplias zonas verdes y acceso rápido por avenidas, todo en aras de alcanzar una mayor eficiencia en el uso de la tierra. Este conjunto, que aun con el paso del tiempo conserva alguna calidad e identidad, tuvo poca acogida en ese entonces. En los años sesenta se debatió ampliamente su inconveniencia, en razón de las facilidades de construcción, comodidad y calidad que ofrecían los barrios de viviendas individuales.



Conjunto residencial Torres del Parque, en Bogotá, proyecto de Rogelio Salmona, 1969-1973. Premio Nacional de Arquitectura, 1976.

Ciudad Kenedy, proyecto para más de medio millón de habitantes, puso en evidencia, con su monotonía, la pobreza urbanística y arquitectónica y la ligereza con que los arquitectos colombianos y el ICT empezarían a tratar el asunto de la vivienda popular.

Durante las décadas del 70 y el 80, la construcción emerge como una lucrativa industria, gracias a la creación de la Unidad de Poder Adquisitivo Constante (UPAC), sistema de captación de dinero privado a través de corporaciones de ahorro y vivienda, que lo encauzarían hacia la construcción masiva de habitaciones. Las firmas constructoras que trabajaron con base en UPAC poco cambiaron los modelos del ICT, llegando incluso a la minimización de espacios en metros cuadrados, la baja calidad en la construcción y la despreocupación sobre las condiciones ambientales.

Otra novedad en asuntos de vivienda la constituyó la construcción de poblaciones completas. Las antiguas cabeceras de Guatavita, en Cundinamarca, y El Peñol, en Antioquia, fueron inundadas por los embalses de proyectos hidroeléctricos. Para proveer de habitación a los habitantes desalojados y construir la infraestructura de servicios de sus municipios, se acudió al llamado estilo español y a algunos ejemplos de arquitectura popular española. El estilo dispuesto en Guatavita por los arquitectos Jaime Ponce y Leopoldo Oggioni tuvo mucha acogida; desde entonces, lo que se ha dado en llamar "guatavitismo" sigue vigente por todo el país, gozando de aceptación en zonas urbanas y rurales, no obstante el aire burlón con que la crítica especializada se refiere a tal fenómeno arquitectónico, más interesado en ofrecer una pintoresca escenografía inspirada en un folclor extranjero, que en atender los verdaderos requerimientos espaciales de la comunidad afectada.

La década de los 90 arrancó con reformas al sistema UPAC y al ICT, que pasó a llamarse INURBE, ambas en el marco del proyecto de reforma ur-



Guillermo Bermúdez. Fotografía de Fabio Cardona, Archivo El Tiempo, Bogotá.



Rogelio Salmona. Fotografía de Ernesto Monsalve.



Enrique Triana Uribe. Fotografía de Ernesto Monsalve.



Fernando Martínez Sanabria. Fotografía de Rafael Moure.



Germán Téllez Castañeda. Fotografía de Ernesto Monsalve.

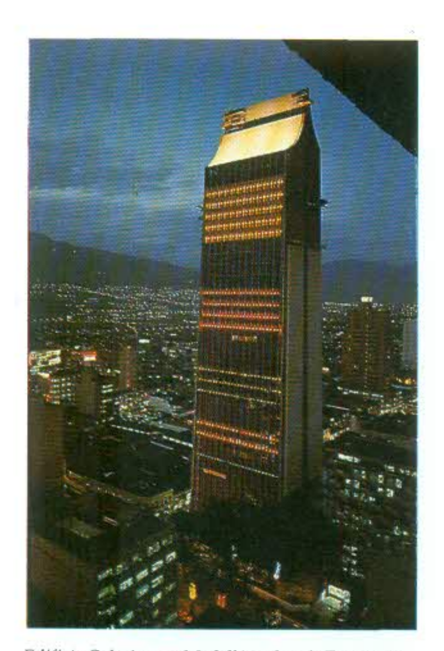
bana aprobado durante el gobierno del presidente Virgilio Barco. La autoconstrucción, la provisión de lotes con servicios y la investigación acerca de la factibilidad del empleo de materiales de construcción no industriales para vivienda popular, se presentan hace algún tiempo como alternativas para dar rápida solución al creciente déficit que afronta el país en este campo.

La vivienda para la población de ingresos medios y altos, por el contrario, contó con mejor suerte. Proyectos de gran calidad en el diseño y la construcción se levantaron en todas las ciudades del país, tanto por parte del Banco Central Hipotecario, como por entidades privadas, financiadas por medio de UPAC. El BCH aglutinó a un grupo de arquitectos que desarrolló novedosas y trascendentales propuestas, fueron los casos del conjunto El Polo, de Rogelio Salmona y Guillermo Bermúdez, en 1958; el conjunto Carrera 30, primero y segundo sector (1962-1965), de Luis Esguerra, Ernesto Herrera, Arturo Robledo y Ricardo Velázquez; y, por último, las celebradas Torres del Parque (1970), también de Rogelio Salmona, todas realizadas en Bogotá.

Rascacielos

La construcción de grandes edificios desde finales de la década del cuarenta por las principales firmas de arquitectura y construcción del país, como Cuéllar, Serrano, Gómez; Obregón, Valenzuela y compañía; Borrero, Zamorano y Giovanelli; Lago y Sáenz; Esguerra, Sáenz, Urdaneta, Suárez y Samper, entre otras, evolucionó hacia los rascacielos, edificaciones que tenían doble propósito: servir de elemento simbólico a las empresas que los patrocinaban y sacar el máximo beneficio económico.

Esta moda surgió con motivo del concurso para el edificio de Avianca en Bogotá, que fue ganado por Esguerra, Sáenz, Urdaneta, Samper y Ricaurte, sociedad que no obstante la limitación de 21 pisos, establecida por las normas de planeación de la ciudad, propuso un edificio de 40 pisos con despliegue de complejas técnicas de cimentación, cálculo estructural y bases antisísmicas. Ejemplares de estas desafortunadas y desproporcionadas estructuras empezaron también a poblar los centros de otras ciudades, según encargo de los sindicatos empresariales. En Medellín se construyó la torre Coltejer, de acuerdo con el proyecto de la misma firma que diseñó la torre de Avianca. El cálculo estructural y el dominio técnico del concreto reforzado, que inició en los años 40 un proceso de perfeccionamiento, alcanzó su máximo desarrollo en los años 70, aplicado a los rascacielos.



Edificio Coltejer, en Medellín, obra de Esguerra, Sáenz, Urdaneta, Samper y la firma Darco, 1968. Archivo Revista Diners, Bogotá.

El uso del vidrio y las posibilidades de iluminar y ventilar artificialmente densas áreas interiores, permitieron buena rentabilidad y eficiente uso del espacio; sin embargo, desde el punto de vista urbanístico el balance es más pobre, debido a los altos costos, los limitados espacios libres alrededor de las edificaciones y la rigidez que imponen los materiales a los diseños exteriores. La obsolescencia de los rascacielos se hizo visible en los años ochenta, a causa del deterioro del centro de las principales ciudades y el desplazamiento de la actividad comercial a zonas periféricas con mayor proyección económica y urbanística.

El organicismo y la "arquitectura bogotana" en ladrillo

Fernando Martínez Sanabria (1925-1991), Guillermo Bermúdez, Aníbal Moreno y Rogelio Salmona (1929) produjeron el primer movimiento arquitectónico colombiano con reconocimiento internacional, desarrollado a partir de la reflexión y asimilación previa de las referencias universales.

Martínez, recién egresado de la Universidad Nacional, desarrolló obras racionalistas, evolucionando a fines de los años 50 hacia otras búsquedas, más libres y adaptadas a las circunstancias del medio. Es así como construyó la casa Martínez (1957-1961), en ladrillo a la vista y sin los rebuscamientos funcionalistas en materia formal y de construcción. Estos elementos se convirtieron en una novedad sin precedentes, creando unos lineamientos definitivos para la producción de una arquitectura de indiscutible carácter. La elaboración conceptual de Martínez se basaba en una formación intelectual de alto nivel, lo



Estación del Ferrocarril de Chiquinquirá. Restaurada por Daniel Restrepo, 1988, con auspicio de la Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano del Banco de la República.

cual le permitió trascender lo meramente técnico, para proyectarse con elementos vigentes de la tradición y del entorno en el que se integraría su obra. Esta tuvo evocaciones de Frank Lloyd Wright (1859-1959), Le Corbusier, y Alvar Aalto (1898-1976). El rechazo al racionalismo purista surgió cuando prefirió una concepción organicista de las formas y empleó el ladrillo como material básico. La volumetría de los edificios se articuló siempre con el lugar de su ubicación y un espacio interior supeditado a las condiciones del espacio exterior. De ahí el valor paisajístico y urbanístico de su obra.

La docencia en la Universidad Nacional marchó paralela con una mesurada producción, que comprendió un proyecto para el colegio Emilio Cifuentes en Bogotá; la Caja Agraria de Barranquilla, en 1961 (con una respuesta práctica a las condiciones visuales y climáticas, y un tratamiento de fachadas que permite eficiente iluminación interior y controla la asoleación); la facultad de Economía de la Universidad Nacional (1959), donde retomó el elemento del claustro y el acoplamiento con el paisaje; las casas Wilkie (1962) y las casas Santos y Ungar, con remates curvilíneos y paredes contorsionadas con pequeños vanos rectangulares, conformando un aparente desorden. También reformó la Plaza de Bolívar, con Guillermo Avendaño, y a pesar de la polémica que suscitó en su momento la propuesta, el proyecto capitalizó el suave declive del terreno, creando un espacio sereno, limpio, sobrio y transparente, enmarcado dentro del simbólico paramento de la plaza, que ganó en majestuosidad y elegancia.

La formación y conocimiento directo del modelo lecorbusiano, el rechazo del racionalismo purista y la aplicación de conceptos organicistas, hacen que Rogelio Salmona se identifique con Martínez. La tendencia culturalista de Salmona está presente en las casas Amaral y Alba, en las cuales evoca el patio colonial como elemento central de la vivienda. Sin embargo, Salmona contrastó el contorno de líneas curvas con formas angulares en volumen y de abanico en planta. La apariencia agreste de las superficies es afín con las características únicas del terreno que ocupa cada obra. En las Torres del Parque, conjunto residencial contiguo a la Plaza de Toros de Bogotá, Salmona partió del entorno para prolongar la historia urbanística del barrio y acoplar las torres de 30 pisos al paisaje cultural (los cerros y la ciudad). Aprovechó las características estructurales y decorativas del ladrillo, cuyo color logró contrastar con la típica atmósfera sabanera. Las Torres del Parque en Bogotá sintetizaron todas las búsquedas formales, la investigación sobre materiales como el ladrillo, las reflexiones conceptuales, el pensamiento sobre la ciudad, el respeto por el espacio urbano, el paisaje cultural y la memoria arquitectónica.

Investigación y restauración

Desde la publicación, a finales de la década del sesenta, de los trabajos pioneros de investigación sistemática, rigurosa y hasta crítica sobre la arquitectura colombiana, realizados por Guillermo Hernández de Alba, Carlos Arbeláez Camacho, Santiago Sebastián y Enrique Marco Dorta, se abrió un nuevo campo de trabajo para los arquitectos distinto de la docencia universitaria, el diseño o la construcción. Fueron los primeros frutos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Javeriana. Otros institutos semejantes serían creados en otras escuelas de arquitectura del país, y desde ellos surgieron los primeros planteamientos acerca de la necesidad de conocer, inventariar, conservar y recuperar el patrimonio ar-

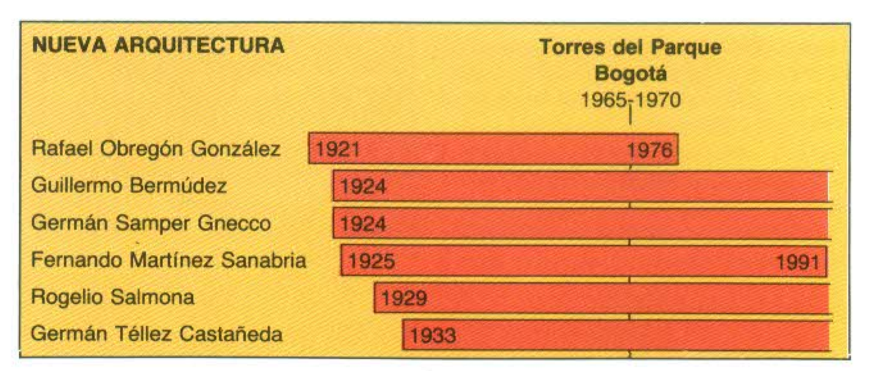


Casa de Huéspedes Ilustres, Cartagena, obra de Rogelio Salmona, 1980, Premio Nacional de Arquitectura, 1986.

quitectónico colombiano, especialmente el heredado de la Colonia, el más amenazado por las mal denominadas ideologías progresistas que pregonaban su destrucción.

No hay duda de que las primeras investigaciones ayudaron a despertar entre los profesionales la conciencia sobre la protección de arquitecturas de otros siglos, facilitando además la enseñanza de la historia de su génesis y evolución. De tal conyuntura surgieron los primeros profesionales restauradores, especializados en el exterior, quienes intervendrían algunos monumentos, especialmente coloniales, con apoyo estatal, a través de la División de Patrimonio Cultural de Colcultura, las universidades de los Andes y Javeriana, la Corporación Nacional de Turismo, la Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano del Banco de la República y el Ministerio de Obras Públicas, a través del Fondo de Inmuebles Nacionales.

Las primeras etapas de la restauración en Colombia tuvieron como paladines a Carlos Arbeláez Camacho, Diego Salcedo y Germán Téllez, entre otros. La especialidad exige en muchos casos el trabajo interdisciplinario de arqueólogos, historiadores, restauradores de bienes muebles, químicos, biólogos e ingenieros en diferentes especialidades. El mayor reto en-

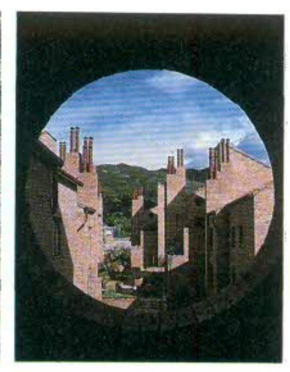




Sede del Archivo General de la Nación, Bogotá, obra de Rogelio Salmona, 1992. Fotografía de Ernesto Monsalve.



Urbanización Nueva Santa Fe, Bogotá, construida por el BCH y diseñada por Rogelio Salmona, 1987.



Conjunto residencial Los Sauces, Bogotá, obra de Alfonso García Galvis, 1981. Archivo El Tiempo, Bogotá.

frentado en Colombia en materia de recuperación del patrimonio arquitectónico lo ofreció la ciudad de Popayán, arrasada por un terremoto de 1983. Allí hubo remodelaciones de toda índole y restauraciones en las cuales se manifiestan todas las tendencias y escuelas. La ciudad ha logrado recuperar su antigua apariencia, no obstante los radicales cambios en el interior de algunas edificaciones y el estado aún ruinoso de buena parte de la arquitectura religiosa. El balance en este campo es bueno para Colombia, las restauraciones realizadas en el país son reconocidas a nivel internacional por su rigor metodológico y refinamiento técnico.

Otra alternativa para recuperar y mantener en uso edificaciones con valores urbanísticos, arquitectónicos, paisajísticos o históricos es la remodelación o reciclaje, modalidad en la que se destacan los proyectos del antiquo Seminario Conciliar de Medellín, convertido en Centro Comercial Villanueva (1982), y unas antiguas bodegas de aduana transformadas en el Centro Comercial de Almacentro (Premio Nacional de Arquitectura 1983), en la misma ciudad, ambas del polémico empresario Laureano Forero.

En Bogotá, bajo el programa de subdivisión de viviendas usadas y de áreas generosas, se han desarrollado proyectos donde prima el criterio de conservación, en zonas con valor patrimonial como los barrios Quinta Camacho, Chapinero, La Merced, Teusaquillo y La Candelaria, donde se ha logrado una importante recuperación de sectores en proceso de deterioro urbanístico.

Arquitectura reciente

La arquitectura comercial es la más representativa de los últimos veinte años. La construcción de vivienda mantuvo su creciente dinámica, gracias al sistema UPAC, y aparecieron nuevos programas de vivienda bajo la consigna política de «400 000 viviendas sin cuota inicial», bajo costo y espacios mínimos, patrocinada por el ICT. Los conjuntos de vivienda para clase media alcanzaron a expresar la heterogeneidad de las tendencias, tanto en unidades individuales, como en condominios bajo el sistema de propiedad horizontal. Se impusieron novedades como el cerramiento de densos conjuntos habitacionales y comerciales.

Grandes conjuntos residenciales periféricos se comercializaron teniendo como acicate centros comerciales importantes. El concepto de ciudades dentro de la ciudad, muy acogido durante los años 70, aceleró la desvertebración de los principales centros urbanos. Se produjo una arquitectura ostentosa y suntuaria, que contrasta fuertemente con los programas públicos y particulares de vivienda para población de bajos ingresos. El Centro de Convenciones de Cartagena (Esguerra, Sáenz y Samper, 1982); los Unicentro en Bogotá y Cali (Pizano, Pradilla y Caro); los centros comerciales Granahorrar (1980), Bulevar Niza y Hacienda Santa Barbara, en Bogotá, y Monterrey en Medellín; el aeropuerto José María Córdova (1985), de Rionegro; los centros administrativos de Bogotá (1972), Cali (1978) y Medellín (1987), son ejemplos de la ostentación con costosos materiales y complejos lenguajes formales.

En Bogotá, la arquitectura en ladrillo para clase media y alta va paralela con la arquitectura de emergencia en zonas de riesgo. Los últimos trabajos de Salmona, como la Casa de Huéspedes Ilustres de Cartagena (1980), el centro Jorge Eliecer Gaitán en Bogotá (1985) y el centro cultural Quimbaya en Armenia (1985); la incursión de algunos arquitectos e historiadores en la investigación sobre patrimonio urbanístico; y los proyectos de restauración, conservación, remodelación o reciclaje de antiguas estructuras, son las últimas novedades producidas en Colombia, que han marcado pautas importantes para continuar la línea ascendente en cuanto a calidad que, desde hace unos cuarenta años, muestra la arquitectura colombiana.

Bibliografía

ARANGO, SILVIA. *Historia de la arquitectura en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1990.

ARBELÁEZ CAMACHO, CARLOS y SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ. *La arquitectura colonial. Historia Extensa de Colombia*, Vol. XX, tomo 4. Academia Colombiana de Historia. Bogotá, Lerner, 1967.

BERNAL, MARCELA; ANA LUCÍA GALLEGO, y OLGA LUCÍA JARAMILLO. *100 años de arquitectura en Medellín. 1850-1950*. Medellín, Banco de la República, 1988.

CORRADINE ANGULO, ALBERTO. *Historia de la arquitectura colombiana*. Bogotá, Escala, 1989.

COVO TORRES, JAVIER. *La casa colonial cartagenera*. Bogotá, El Ancora, 1988.

NIÑO MURCIA, CARLOS. *Arquitectura y Estado*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1991.

ROMERO, JOSÉ LUIS. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México, Siglo XXI, 1984.

SALDARRIAGA R., ALBERTO y LORENZO FONSECA M. "Un siglo de arquitectura colombiana". En: *Nueva historia de Colombia*, tomo VI. Bogotá, Planeta, 1989.

SOCIEDAD COLOMBIANA DE ARQUITECTURA. *Anuario de la arquitectura en Colombia*, Vol. 13. Bogotá, Sociedad Colombiana de Arquitectura, 1984.

TÉLLEZ, GERMÁN. *Crítica e imagen*. Bogotá, Escala, 1979.

TÉLLEZ, GERMÁN. "La arquitectura y el urbanismo en la época republicana". En: *Manual de historia de Colombia*, tomo II. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

TÉLLEZ, GERMÁN. "La arquitectura y el urbanismo en la época actual (1935-1979)". En: *Manual de historia de Colombia*, tomo III. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

URIBE CÉSPEDES, GABRIEL y CARLOS ARBELÁEZ CAMACHO. *La arquitectura en la República. Historia Extensa de Colombia*, Vol. XX. Academia Colombiana de Historia. Bogotá, Lerner, 1986.

Revistas

Apuntes. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Javeriana. Bogotá (1974-).

Escala. Bogotá (1970-).

Proa. Bogotá (1946-).

Música: la tradición indígena y el aporte colonial

Egberto Bermúdez



Estudiantina de la población de Vélez, en Santander, dirigida por Celio Olarte, 1919. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

El estudio y análisis de la historia de la actividad musical en un país pluricultural como Colombia no es satisfactorio si se aborda desde la perspectiva de las categorías musicales tradicionales. El tratamiento habitual por separado para música *académica; tradicional* e *indígena* no permite exponer en forma coherente su desarrollo común e interdependiente durante más de tres siglos. Uno de los obstáculos fundamentales es el carácter diverso de las fuentes de donde se obtiene información sobre los distintos tipos de música. Si bien la música de tradición europea se puede documentar según los criterios de la musicología histórica, esto no es posible para aquella de los centenares de grupos étnicos amerindios, la de los esclavos africanos y sus descendientes, y la de los diferentes tipos de grupos raciales que se consolidaron como resultado de nuestra peculiar mezcla de razas. Para superar esta situación es necesario, entonces, combinar criterios musicológicos y etnomusicológicos; los primeros están orientados al estudio de documentos escritos, referencias históricas, partituras e información contextual, mientras que en los segundos el énfasis está en el análisis de la tradición oral actual y de su desarrollo histórico.

En el período que va desde la antigüedad prehispánica hasta el siglo XVIII, no es posible determinar con claridad las tenues fronteras entre los distintos tipos de actividad musical; la diferenciación sólo empieza a aparecer a mediados del siglo XIX, como producto de los cambios en el ámbito político, social y cultural y de la paulatina inserción de nuestro país dentro del orden cultural internacional.

El mundo sonoro de las sociedades indígenas hasta el siglo XVI

Fuentes

Las principales fuentes de información acerca de la actividad musical y el mundo sonoro y ritual de los primeros pobladores de nuestro territorio, son de muy variada índole y comprenden desde los hallazgos arqueológicos hasta la información etnográfica sobre las sociedades indígenas, desde el siglo XVI hasta la época actual. Tal información nos proporciona datos sobre aquellas pautas culturales que puedan haber tenido una relativa



Tambor de guerra indígena de dos varas y media. Grabado en "El Orinoco ilustrado", de Joseph Gumilla, Madrid, Manuel Fernández, 1741. Biblioteca Nacional, Bogotá.

continuidad. Los objetos de cerámica, hueso, piedra y metales, de los que se puede suponer un uso musical, como flautas, sonajeros, trompetas, campanas o percutores, constituyen gran parte de la evidencia sobre la existencia de la actividad musical. Por otra parte, las representaciones de músicos, danzantes y cantantes en la decoración y la escultura en piedra, cerámica y metales, al igual que en pictografías y petroglifos, complementan los anteriores datos y nos proporcionan valiosa información sobre el uso de aquellos objetos sonoros.

Los objetos sonoros fueron, en su mayoría, pitos, flautas y trompetas construidos con tubos de hueso, madera, conchas de caracol o recipientes vegetales similares a los usados hoy en día en diversas partes del mundo. El sistema sonoro de estas flautas es el de la flauta dulce, es decir, un instrumento con un canal de entrada de aire y con un bisel que desvía la columna de aire, poniéndola a vibrar dentro del tubo. Los diferentes sonidos se producen cubriendo o descubriendo los orificios ubicados en el cuerpo del instrumento. Las flautas globulares de recipientes (cerámicos, conchas o semillas) presentan el sistema de la flauta traversa, es decir, un agujero por donde entra la columna de aire con un cierto ángulo que permite su vibración dentro de la cavidad. En las trompetas, la vibración se produce por una reducción del área de entrada de la columna de aire, ya sea mediante una embocadura en el instrumento o con la variación de la posición de los labios de quien la toca. En cuanto a los sonajeros, éstos consisten en recipientes de diferentes materiales, en los cuales suenan uno o varios objetos internos, y en otros casos, el sonido es producido mediante el choque de éstos con un percutor o entre varios de ellos.

Otra categoría de objetos es la de las piezas de oro en forma de flautas, trompetas tubulares y de caracol. Ante todo, estos objetos pueden haber sido usados como instrumentos musicales o simplemente como símbolos de esta actividad dentro del contexto ritual, especialmente en ofrendas (las cuales constituyen una gran parte de la evidencia arqueológica). Es posible, sin embargo, que instrumentos como flautas y trompetas de caracol o de madera hayan sido recubiertos con láminas de oro, sin que esto alterara su sistema sonoro.

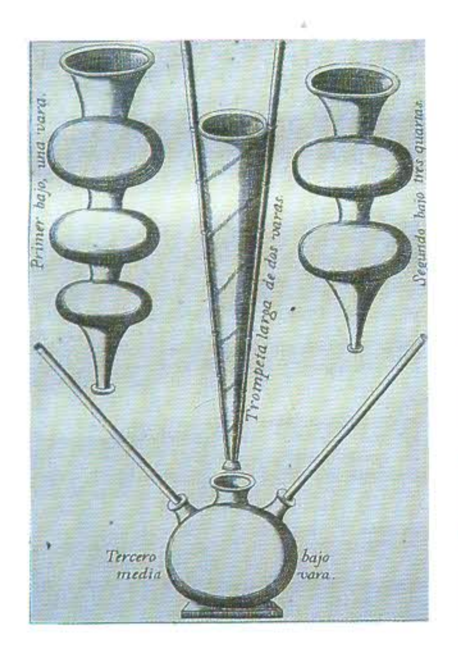
Una última categoría de objetos sonoros es la de aquéllos cuyo uso no tiene una intención claramente musical, pero que, de todas formas, producen un sonido que tiene a veces dimensiones rituales o ceremoniales. Nos referimos a los pectorales, diademas y aparejos que tenían tubos, placas y otros objetos, los cuales sonaban al chocar entre sí. A esta misma categoría pertenecen los vasos silbantes o vasijas sonoras, comunes a muchas culturas americanas, al igual que otros tipos de mecanismos que producen sonido. Uno de estos mecanismos es el de los sistemas hidráulico-sonoros, como el del templo de Chavín de Huantar (Perú, ca.1000 aC.), similares en cierta forma a los de la fuente de Lavapatas (San Agustín, ca.500 aC.).

Interpretación de la evidencia arqueológica: visión histórica

Los resultados de las recientes investigaciones arqueológicas sobre los primeros pobladores de nuestro territorio, permiten establecer la presencia de artefactos y restos humanos desde hace aproximadamente 13 000 años. Es posible que estos cazadores y recolectores, que usaban arcos, flechas, lanzas, propulsores y canastas, tuvieran cantos (de cacería, propiciatorios, encantatorios) y algunos objetos sonoros de hueso, madera, conchas de caracol terrestre o cáscaras de frutos y semillas secas.

Entre los objetos hallados en Barlovento, Malambo y Momil (costa atlántica) se encuentran pitos cerámicos especialmente ornitomorfos, con las alas desplegadas y el canal de insuflación en la cola; igualmente, se encuentran pitos en forma de tortuga y de otros cuadrúpedos. Estos, en la mayoría de los casos, producen dos sonidos. También se hallaron sonajeros de cerámica con decoración incisa. En Monsú se encontraron tubos de hueso, caparazones de tortuga, astas de venado y conchas de caracol, elementos que pueden haber sido usados como instrumentos sonoros. Como sugiere Gerardo Reichel-Dolmatoff, la presencia de figuras de arcilla en los hallazgos de este período puede referirse a usos rituales o chamanísticos, como en el caso de los emberaes y cunas actuales, quienes poseen un gran complejo de figuras rituales de madera para estos propósitos. Entre los pocos hallazgos de este período alusivos a objetos que probablemente hayan tenido uso sonoro ritual (como flautas o trompetas), se pueden contar dos tubos de hueso humano decorados con pintura roja y nacarada, localizados en Aguazuque (Cundinamarca).

En las culturas arqueológicas de la región de Nariño (ca.500 aC.-1000 dC.) se hallan figuras de caras huma-



Instrumentos musicales de los indios Salivas. Ilustración de "El Orinoco ilustrado", de Joseph Gumilla, 1741. Biblioteca Nacional.

nas cantando con el histrionismo característico de algunos cantos chamánicos, y en la tapa de una urna funeraria hallada en Puerto Serviez (Santander) se observa una figura en la misma actitud, mientras que una mano sostiene una vasija con alguna bebida (posiblemente chicha, o alguna infusión psicotrópica similar al ambil o yagé). De igual forma, en excavaciones en las hoyas de los ríos Ranchería y Cesar (Portacelli, Horno, El Porvenir ca.600-1000 dC.) se halló una gran variedad de silbatos de barro ornitomorfos y biomorfos, entre los que vale la pena destacar aquellos con dos cavidades y con capacidad para producir hasta cuatro sonidos; también se encontraron láminas de piedra pulida similares a las que posteriormente aparecen en la Sierra Nevada de Santa Marta y que, probablemente, pudieron usarse como objetos sonoros. Este mismo tipo de silbato se encuentra en Restrepo (Valle del Cauca) y Betancí (río Sinú), aproximadamente de la misma época; en este último sitio también comienzan a aparecer los cascabeles de cobre con piedras en su interior para producir sonido. Igualmente encontramos este sonido en algunas figuras huecas de tapas de urnas funerarias cerámicas halladas en la región del Magdalena Medio (Colorados, Puerto Salgar), las cuales tienen objetos en su interior que suenan al moverlas. Otro tipo de objetos sonoros está ejemplificado por una placa de piedra que al ser percutida produce dos sonidos y proviene de la cultura La Tolita (Nariño, 500 aC.-500 dC.); esta placa fue usada tal vez como instrumento de señales, o para la convocatoria a fiestas y reuniones, además pudo tener un uso ritual, tratándose casi siempre de animales (reptiles, aves, cuadrúpedos), que tienen un gran significado dentro de la ideología de tales culturas. Muchos de estos hallazgos permiten conjeturar que algunas de estas sociedades contaban ya con un mundo ritual de cierta complejidad, que incorporaba el canto, la recitación de los mitos y los bailes que marcaban diferentes etapas relacionadas con los ritos de pasaje (nacimiento, iniciación, matrimonio, muerte, etc.), al igual que con los diferentes calendarios agrícolas.

La transición a la etapa de los cacicazgos o señoríos se presentó aproximadamente en los dos siglos anteriores a la Conquista; en los hallazgos de este período es posible incluir sonajeros de concha o de cerámica recubiertos con metales preciosos como oro o tumbaga. Un caso especial es el de las flautas o silbatos cilíndricos o bicónicos de la región del Sinú, los cuales cuentan con un sistema sonoro igual al de los pitos descritos anteriormente y en los cuales la decoración —con reptiles— puede sugerir un uso ritual.

Una valiosa fuente de información iconográfica sobre este período está constituida por las numerosas piezas de orfebrería procedentes de las diferentes culturas. En piezas de oro provenientes del área Calima, se ven figuras humanas que usan máscaras y tocados de plumas similares a las de los chamanes actuales, y que llevan bastones (empleados para golpear el suelo), maracas de diversas formas, flautas o trompetas. En una de esas figuras se aprecia una de las pocas representaciones de un tambor cilíndrico. En los remates de bastones y otras figuras de oro de la cultura Sinú encontramos flautas (o trompetas), barras con sonajeros de metal y maracas. Entre las piezas muiscas se encuentran ofrendas de figuras humanas (*tunjos*) con objetos similares a maracas, flautas o trompetas, al igual que hombres en cuclillas (posición ritual chamánica) con la boca abierta en el proceso ritual de la recitación de los mitos. En los objetos de procedencia Tolima, Quimbaya y Tairona, también se pueden observar objetos sonoros, instrumentos musicales y figuras similares a las anteriores. En algunas vasijas de la región de Nariño se encuentran flautas de Pan, un instrumento muy importante en las culturas indígenas de América Central y Meridional y que, en este caso específico, confirma la vinculación cultural de esta zona con las culturas andinas de Perú y Bolivia.

Contacto cultural y establecimiento del orden colonial: la música europea

La información etnográfica proporcionada por algunos cronistas de las primeras décadas de la Conquista española, es una fuente adicional que permite contextualizar aquella obtenida a través de los hallazgos arqueológicos. Gonzalo Fernández de Oviedo, Juan de Castellanos, Pedro Cieza de León y Pedro de Aguado, entre otros, coinciden en referir la existencia de bailes comunales, algunos cantados, generalmente en círculo, con interpretación de estilo responsorial, es decir, bailes en los que los participantes responden en coro a la iniciativa del cantor principal o líder de la danza. Estos bailes se llevaban a cabo como diversión o en ceremonias y ri-



Flauta en cerámica negra con decoración incisa y una figura de lagarto, de la cultura Sinú. Colección particular, Bogotá. Fotografía de Nicolás Bortfeldt.



Pito u ocarina de la cultura Nariño, en cerámica con pintura geométrica roja. Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá.

tuales que antecedían a las batallas o eventos importantes de la comunidad, relacionados con el ciclo agrícola o el calendario religioso, como ritos de pasaje, fiestas de intercambio y reciprocidad, etc. Los cronistas también mencionan el uso de instrumentos tales como trompetas de madera, hueso o caracol, instrumentos bélicos o rituales, lo mismo que flautas de diferentes materiales. Entre los objetos sonoros más importantes están los *troncos de percusión*, huecos de grandes dimensiones similares a los que aún hoy en día se usan en la Amazonia como instrumentos rituales de gran importancia.

Los cronistas hablan de *cantos* y *ensalmos* que, de acuerdo con el lenguaje de la época, se refieren a la recitación de los mitos y cantos especializados en ceremonias de curación, de preparación bélica, etc. Américo Vespucio ofrece una descripción más elocuente y describe cómo en uno de los viajes de Alonso de Ojeda, a finales del siglo XV, los indígenas de la costa norte «bailaban con cantos que a la vez incluían lamentos, hilaridad y alegría». Juan de Castellanos, quien estuvo en directo contacto con grupos indígenas de la costa y el interior, hace una comparación de los cantos indígenas con el *villancico*, estructura dominante en la música española del momento (bien conocida en la teoría y la práctica para Castellanos). Esta forma musical tenía un *estribillo* que se combinaba con estrofas de versos octosílabos. Tales cantares, que para Castellanos tenían una estructura bien definida (medidas y consonancias), se combinaban en su interpretación con el baile (con su correspondiente coreografía) y se referían al canto de mitos o de episodios históricos. Castellanos indica también que su carácter era variado: unos de índole ligera y jocosa (facecias) y otros serios y posiblemente de alto contenido ritual (cosas graves); estos últimos usaban ritmos binarios y lentos (compasete), mientras que los primeros utilizaban metros ternarios y rápidos (proporción).

Los hallazgos de instrumentos musicales de este período son más frecuentes; por ejemplo, las flautas de Pan con un número variable de tubos de oro o tumbaga del período Piartal (Nariño ca.1400 dC.), las trompetas de caracol (*Strombus gigas*) con decoración pintada de la zona Muisca o las flautas de hueso con decoración incisa de la zona Tairona. Otros instrumentos son trompetas cerámicas en forma de caracol, de la región de Nariño, o flautas globulares con la misma forma. Por su parte, la iconografía también se hace más frecuente, y en la zona de Nariño (Quillacinga ca.1500 dC.) aparecen platos cerámicos con decoración pintada que incluye representaciones de bailes con bastones percutores, similares a los que hoy en día existen entre los grupos indígenas de la Amazonia, los Llanos Orientales y el Vaupés.



Baile de los indios Mapuyes. Ilustración de "El Orinoco ilustrado", de Joseph Gumilla. Madrid, Manuel Fernández, 1741. Biblioteca Nacional, Bogotá.

En las primeras décadas de la conquista y colonización, la música europea se presentó a los grupos nativos en los siguientes campos: 1) el militar, 2) el civil ceremonial y doméstico y 3) el eclesiástico-educativo. Al cabo de unas cuantas décadas, estos diferentes tipos de música se convirtieron en un importante vehículo de aculturación, que se desarrolló especialmente durante los siglos XVII y XVIII.

En cuanto a la confrontación bélica, ésta fue uno de los contextos más frecuentes de contacto y ambas tradiciones —la indígena y la europea— contaban con instrumentos musicales de tipo guerrero. Los instrumentos más usados entre las huestes conquistadoras, de acuerdo con la tradición militar europea, fueron la trompeta y el tambor. Se trataba de una trompeta natural sin válvulas y de un tambor cilíndrico de dos parches, que es el prototipo de los *bombos* actuales. Por su parte, la mayoría de los grupos indígenas usaba trompetas de caracol o de madera (llamadas genéricamente *botutos* o *fotutos*), al igual que flautas y posiblemente tambores, aunque es probable que en realidad ellos se refieran a los troncos de percusión de grandes dimensiones que ya hemos mencionado. En algunos casos también se usó el *pífano* (flauta traversa) con el tambor en el contexto militar, o con los *atabales* (timbales) en el caso de músicos a caballo. Otro elemento sonoro de importancia, especialmente por el impacto que causó entre los indígenas, fueron los cascabeles que adornaban, con frecuencia, los aperos de los soldados a caballo. Algo similar sucedía con los guerreros indígenas, pues la iconografía permite visualizar tocados, petos, corazas, brazaletes y otros atavíos de guerra adornados con láminas, discos y sonajas de metal —posiblemente algunos de oro—, que producían sonidos semejantes a los de los españoles.

Por otro lado, los administradores coloniales (presidentes, oidores, alcaldes, regidores) continuaron la antigua práctica de usar instrumentos musicales para los eventos públicos (juras, posesiones, actos, bandos), que era parte del ceremonial de las ciudades europeas. Los instrumentos más usados en este contexto eran las trompetas, junto con *chirimías* y *sacabuches*. Las chirimías eran instrumentos de doble lengüeta, con un sonido similar al de los oboes, mientras que los sacabuches eran los directos antecedentes de los trombones modernos, acompañados también, en muchos casos, de los tambores o atabales.

Ahora bien, a nivel individual, se contó además con la presencia de músicos aficionados o profesionales que no siempre estaban vinculados al clero o al gobierno colonial. En otros casos americanos, se sabe de conquistadores y soldados que eran músicos; en nuestro medio sólo hay una referencia a Diego de Nicuesa, quien es llamado «gran cortesano, músico». En los primeros años del siglo XVI, las menciones de instrumentos musicales europeos de uso doméstico en los territorios americanos se limitan a la *vihuela* y el *arpa* y a su uso para música de cámara, para la interpretación de música instrumental, el acompañamiento de música vocal religiosa y profana y también dentro del contexto de la danza.

Otro importante punto de contacto con los indígenas fue a través del in-



Vihuela. Copia de Christian Valencia, de un original de ca. 1620 en la iglesia de la Compañía de Jesús, Quito. Foto de Jorge Gamboa, Fundación De Mvsica.

tercambio mercantil en forma de trueque. Desde los primeros viajes, junto con las cuentas de collar de vidrio, espejos, aguas y abalorios, se trajeron *cascabeles* y, especialmente, las *trompas* (llamadas también trompas de París, *guimbarde* o *jew's harp*), idiófonos metálicos de pulsación, de origen europeo, muy populares entre artesanos y campesinos durante la tardía época medieval y el Renacimiento.

Por otra parte, se sabe que en esta época existían juegos, espectáculos y diversiones populares que incluían instrumentos musicales de uso al aire libre, como las chirimías, sacabuches, bajones y trompetas. En nuestro caso, hay menciones tempranas a juegos, como el *juego de cañas* o el de la *sortija*, que eran juegos a caballo muy arraigados en España desde la época medieval y muy importantes en la mentalidad caballeresca y feudal de la mayoría de los conquistadores.

Otro importante campo de contacto musical es el de la música eclesiástica, principalmente por medio del canto a una o varias voces y de instrumentos como el órgano. Muchos documentos aluden a la dotación de libros de coro y de canto para la iglesia, en los primeros años de la Colonia. En el memorial de la dotación del obispo Juan de Quevedo para Santa María de Antigua del Darién, en 1513, se mencionan «misales romanos, antifonarios, libros de salmos de canto toledanos o sevillanos». Por otra parte, también se sabe de algunos eclesiásticos llegados a nuestro territorio en los primeros años del Descubrimiento y la Conquista, de quienes se dice que eran diestros en la música. En Cartagena, en 1537, se menciona a Granadales, «de muy buena voz» y a Juan Pérez Materano, canónigo de «gran habilidad para el coro, de cantor», y a quien Juan de Castellanos compara con el compositor flamenco Joaquín Des Prés (1474-1521).

En la primera mitad del siglo XVI se fundaron muchas ciudades y algunas de ellas, como Santafé, Popayán, Cartagena o Santa Marta, alcanzaron el rango de obispados; en el proceso de la formación de dichas instituciones se procedió de acuerdo con los cánones españoles, especialmente siguiendo el uso de las catedrales de Toledo y Sevilla. En su primera época, la actividad musical de esas iglesias estaba a cargo de personas que se incluían dentro de la jerarquía de gobierno de las mismas. En el caso de Popayán, en 1547, el obispo Juan del Valle procede a la erección del obispado y provee los siguientes cargos eclesiástico- musicales: el de *chantre*, cuyo oficio era el de «cantar en el facistol, enseñar el canto y organizar el coro de la iglesia. Debía ser docto y perito en música a lo menos en canto llano»; y el de *organista*, quien debía «cuidar y tocar el órgano». Esta estructura se mantuvo durante los primeros años, pero debido a la precariedad que caracterizó el desempeño de la actividad eclesiástica hasta ya entrado el siglo, es muy factible que estas plazas no se hubieran llenado.

En cuanto a la participación de la música en la educación, se sabe que el canto se convirtió en un elemento importante en la aculturación de los grupos indígenas. Este proceso se consolidó en el último tercio del siglo XVI, cuando, una vez establecido el clero secular y algunas órdenes religiosas, la Iglesia comenzó a desarrollar una labor misionera propiamente dicha.

El establecimiento en 1550 de la Real Audiencia de Santafé trae consigo una sistematización de las actividades de conquista, colonización y aculturación que se habían iniciado décadas antes. En lo que se refiere a la actividad musical, con la creación de numerosas instituciones eclesiásticas, aumenta el número de clérigos que tuvieron que encargarse de la solemnización de la liturgia, en la cual la música (el canto, el órgano, etc.) era uno de los elementos más importantes. Otro punto importante es el aumento de la población española, el descenso de la indígena y el lento surgimiento del sector de los mestizos, aspecto que contribuiría al rápido afianzamiento de los elementos culturales españoles —entre ellos la música— en la sociedad que se conformó durante este período.



Arpa. Copia de Yves D'Arcizas de un original de ca. 1650 procedente de la iglesia de Tópaga, Boyacá. Foto: Jorge Gamboa. Fundación De Mvsica.

PRESIDENCIA DEL NUEVO REINO DE GRANADA (1564-1739)

Fuentes

Las fuentes principales para analizar la música de este período son los manuscritos musicales que se conservan en el Archivo Capitular de la Catedral de Bogotá, los cuales, a pesar de haber sido copiados en época más tardía (primer tercio del siglo XVII para los del siglo XVI y segunda mitad del siglo XVIII para los demás), nos proporcionan una visión representativa de la música que se incluía dentro del culto católico. Por otra parte, existen numerosas menciones de instrumentos musicales y de músicos que complementan los datos desde la perspectiva de la música doméstica y profana. Las crónicas y las relaciones de establecimientos de órdenes religiosas, al igual que la documentación oficial, nos proporcionan también datos de



Facistol para libros de coro de la iglesia de San Francisco, Bogotá. Fotografía de Ernesto Monsalve.

interés. Es importante señalar que aquí nos referiremos casi con exclusividad a la actividad musical de Santafé, debido a la mayor documentación de que se dispone con respecto a otras regiones, lo que no implica la ausencia en ellas de una actividad musical de cierta importancia.

Período de formación

La sistematización de la actividad doctrinera por parte del clero secular y de algunas órdenes religiosas trajo consigo, en múltiples casos, la enseñanza de la música y el uso de un grupo de indígenas en las actividades musicales del culto, como la interpretación del canto llano, por ejemplo. De las doctrinas asignadas a los franciscanos en la Sabana de Bogotá, se sabe que la celebración litúrgica incluía la música y que hacían «sus procesiones como buenos cristianos».

En cuanto a la catedral de Santafé, en la reglamentación interna de 1560 se siguen las pautas que ya se habían mencionado para Popayán en 1547 y que, en lo relativo a la música, proveían el oficio de chantre (con dignidad de canónigo), como encargado del coro y de los mozos de coro, al igual que el de organista. Sin embargo, la catedral de Santafé no seguía estrictamente el uso de las catedrales españolas, ni siquiera el de la de Sevilla, que fue su modelo. En la iglesia sevillana, además del ya mencionado coro bajo la supervisión del chantre, el cual estaba encargado del canto llano o gregoriano, y del organista, existía el cargo de *maestro de capilla* y la capilla de música con sus cantores e instrumentistas, quienes se encargaban de la interpretación de la música vocal polifónica y de aquella puramente instrumental. A los instrumentistas de la capilla se les llamaba *ministriles*, y eran ejecutantes de instrumentos como la chirimía, el bajón, los sacabuches, las cornetas, y otros, los cuales se usaban para dar solidez al canto polifónico, doblando las voces cantadas. Durante los oficios litúrgicos, la parte musical más importante era el canto llano y sólo en ocasiones especiales se incluía música polifónica, especialmente durante los dos oficios finales del día, los de vísperas y completas.

La presencia de un elevado número de empleados a cargo de la música implicaba grandes gastos que en ese momento ninguna de las catedrales de nuestro territorio podía sufragar y el esquema citado comenzó a implantarse sólo a mediados de la década de 1570, con un relativo retraso con respecto a las catedrales de Lima y México. En efecto, el primer maestro de capilla conocido es Gonzalo García Zorro, quien en 1575 es llamado «clérigo, presbítero y maestro de capilla de la [...] catedral de Santafé». García Zorro era hijo mestizo de Gonzalo García Zorro, uno de los capitanes de Gonzalo Jiménez de Quesada. En un memorial, García Zorro asegura que «mediante mi habilidad [...] he enseñado a cantar canto llano y canto de órgano». El *canto de órgano* era el canto polifónico a varias voces, en el que también era diestro, según testimonios de 1572, el cronista Juan de Castellanos.

Por otra parte, el verdadero afianzamiento de la instrucción musical en Santafé se logró mediante la fundación, alrededor de 1581, del colegio seminario de San Luis, por parte del arzobispo fray Luis Zapata de Cárdenas. De acuerdo con las normas esta-



Letra capitular miniada de un libro de coro del siglo XVII. Catedral Primada, Bogotá.

blecidas en el Concilio de Trento, en dichos establecimientos se debía enseñar «Gramática y Retórica y las demás cosas y canto que se requería para la buena doctrina y enseñanza». Sin embargo, el colegio fue fundado exclusivamente para los hijos de españoles, en virtud de la política de segregación; entonces, la incipiente instrucción musical de los indígenas se canalizó a través de las doctrinas. El seminario, que funcionaba en los predios de la catedral, tenía también una cátedra de lengua indígena (muisca) y para 1584 contaba con cerca de 16 colegiales, todos hijos de españoles. Justamente en ese año, llega al Nuevo Reino el compositor español Gutierre Fernández Hidalgo (ca.1535-ca.1625), quien es nombrado rector del colegio seminario. La música de Fernández Hidalgo tiene un estilo cercano al de compositores españoles como Rodrigo de Ceballos (ca.1525-1591), Alonso de Tejada, Juan Navarro (ca.1530-1580), Juan Esquivel y Sebastián de Vivanco, entre otros, es decir, un estilo intermedio entre el cristalino y claramente contrapuntístico de Cristóbal de Morales (ca.1500-1553) y el más austero e introspectivo de Tomás Luis de Victoria (1548-1611). La producción de Fernández Hidalgo se limita a la música de uso litúrgico, especialmente para los oficios de vísperas y completas. Mientras prestaba sus servicios a la catedral de Charcas (hoy Sucre, Bolivia), Fernández Hidalgo quiso que sus obras se imprimieran en España y en el documento correspondiente menciona cinco volúmenes, a saber: misas, magnificats, himnos en fabordón, música para el oficio de Semana Santa y motetes. La obra que se conserva en Bogotá fue legada tal vez por el mismo compositor y probablemente se trata de su música compuesta en España, que se limita a una serie de magnificats, algunos salmos para vísperas y completas en polifonía y en fabordón y dos salves, una a cuatro y otra a cinco voces. Las misas y los motetes, lo mismo que lo correspondiente a la música de Semana Santa, pudieron haber sido compuestos en América, después de su partida de Bogotá. Es posible que Fernández Hidalgo se haya enfrentado a García Zorro, quien ocupaba el magisterio de capilla a su llegada, ya que se sabe que dudaba de sus capacidades musicales. Este conflicto, o tal vez uno con las altas autoridades civiles, pudo haber causado la deserción de sus alumnos del colegio seminario de San Luis y también su salida de Santafé en 1586. Después estuvo un corto tiempo en Quito, en Cuzco y finalmente en Charcas, donde se desempeñó como maestro de capilla.

Con la llegada del nuevo arzobispo, Bartolomé Lobo Guerrero, pudo organizarse de nuevo la actividad musical en Santafé. Durante los últimos años del siglo XVI y los iniciales del siglo XVII, clérigos como Bartolomé Jimeno de Bohórquez y Alonso Garzón de Tahúste, al igual que García Zorro, se encargaron de la escasa actividad musical de la catedral, en la que ya había un órgano en 1620. Es posible que también el compositor español Cristóbal de Belzayaga haya pasado por Santafé, ya que en las partes de su *Magnificat sexti toni* a dos coros, que se conserva en el archivo de la catedral de Bogotá, aparece la leyenda «*Christophorus de Belzayaga faciebat Cartage*», y es posible que se refiera a Cartagena de Indias, puerto de entrada obligatorio a nuestro territorio. Belzayaga fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Cuzco en 1616, lo que indica que la composición de esta obra pudo haber tenido lugar en los años anteriores a su paso por el Perú. El arzobispo Lobo Guerrero ordenó copiar los libros de canto llano, que fueron iluminados por Francisco de Páramo y todavía pertenecen al archivo capitular de la catedral; estos libros nos dan una indicación del tipo de canto llano que se ejecutaba en el "coro bajo" de la catedral, por parte de los capellanes de coro y los prebendados, grupo diferente al de los cantores, ministriles y músicos del "coro alto", que no tenía la jerarquía eclesiástica ni la importancia social de éstos.

Por otra parte, Lobo Guerrero estableció una vez más la enseñanza formal de la música en el colegio seminario de San Bartolomé, asignado desde su fundación a los jesuitas, quienes



Bartolomé Lobo Guerrero, arzobispo de Santafé de Bogotá. Oleo de autor anónimo del siglo XVII, 157 x 115 cm. Catedral Primada, Bogotá.



Organo de la catedral de Bogotá. Fotografía de Oscar Monsalve.

hasta su expulsión, en 1767, desempeñaron un papel muy importante en la gestión de la actividad musical en nuestro territorio. Uno de sus logros más importantes fue la generalizada instrucción musical que se les dio a los indígenas de la doctrina de Fontibón durante las primeras décadas del siglo XVII. Los indígenas ministriles de chirimía, corneta y otros instrumentos de este tipo, concurrían regularmente a prestar sus servicios en fiestas y procesiones, tanto a los conventos como a la catedral, y en especial al colegio de San Bartolomé. En efecto, en el inventario de la iglesia incluido entre los documentos relacionados con la visita del oidor Gabriel de Carvajal a Fontibón en 1639, se encuentran, entre los instrumentos de ministriles, «tres juegos de chirimías, dos bajones [...] y tres cornetas» y además una familia de violas de gamba o vihuelas de arco («un terno de vigolones»), que no eran comunes en las iglesias, pero que nos dan una idea del tipo de instrucción musical que recibieron estos indígenas. Así mismo, en los demás pueblos de la Sabana de Bogotá, era común encontrar músicos de estos instrumentos. Por ejemplo, en el traslado de la imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá de esa localidad a Santafé, en 1634, participaron ministriles indígenas.

En lo que se refiere a la música profana, en el Archivo Histórico Nacional es frecuente encontrar documentos relacionados con la compra y venta de cuerdas de vihuela, al igual que con la existencia de algunos instrumentos musicales, como guitarras, vihuelas, arpas y clavicordios (palabra con la cual se denominaba en la época al clavicémbalo y al virginal). También se hace mención sobre la enseñanza de estos instrumentos y Juan Rodríguez Freyle refiere la existencia del profesor de baile y vihuelista Jorge Voto, en los últimos años del siglo XVI y comienzos del XVII. Era frecuente, además, que los músicos que actuaban como profesores o intérpretes —como por ejemplo en 1631 el organista Baltasar Rodríguez—, estuvieran vinculados a las actividades musicales en las catedrales y conventos. Igualmente, participaban en la instrucción musical de indígenas y negros, quienes, a manera de multiplicador entre sus comunidades, difundieron posteriormente el uso de estructuras musicales, instrumentos, esquemas de versificación, etc.

Establecimiento del magisterio de capilla de la catedral

A pesar de que el cargo de magisterio de capilla de la catedral existía desde el último tercio del siglo XVI, sólo hasta mediados del XVII logró establecerse totalmente de acuerdo con las pautas españolas. También en otras regiones y en las misiones, este período fue de fortalecimiento de la aculturación europea y de dispersión de los usos musicales patrocinados por la Iglesia y la administración colonial entre los grupos indígenas, negros y otros sectores sociales (españoles pobres, mestizos y grupos resultantes de la mezcla racial).

La figura dominante en el magisterio de capilla de la catedral, desde 1653 hasta 1702, es José Cascante (ca.1625-ca.1703), tal vez nacido en España y primer compositor cuya actividad musical se desarrolla plenamente en nuestro territorio. De su vida se conocen sólo algunas referencias notariales, de las que se infiere que era eclesiástico y maestro de capilla y de música de la catedral. La música de Cascante presenta los elementos típicos de la música litúrgica y paralitúrgica que se usaba en las catedrales españolas en este período. En su producción musical se distinguen tres estilos claramente diferenciados: piezas litúrgicas en latín, generalmente homofónicas y que resultan las menos interesantes en el contexto de las demás (piezas para la liturgia de Semana Santa y salmos generalmente incompletos); obras de tema religioso no litúrgicas, homofónicas y contrapuntísticas vocales sin acompañamiento; y obras vocales contrapuntísticas, homofónicas y solos con acompañamiento de bajo continuo. Todas ellas exhiben un estilo ágil, con una gran homogeneidad entre música y texto y enormes riqueza y vitalidad rítmicas. Desde el punto de vista formal, los esquemas predominantes son el *romance*, la *letra* y el *villancico*, todos los cuales usan coplas de versos de ocho sílabas, aplicados a música en la que predominan los metros ternarios y existe una clara vinculación con la música popular de aquel momento.

El archivo musical de la catedral de Bogotá posee obras compuestas en España y Europa (especialmente Italia) durante este período, y es posible que ellas hayan llegado a nuestro territorio en la segunda mitad del siglo XVII. Hoy en día hay pocas copias de esa época; las obras de Juan Bautista Comes, Carlos Patiño, Juan Hidalgo, Mateo Romero, Francisco de Santiago, Manuel Correa y otros maestros españoles, se conservan en copias hechas durante la primera mitad del siglo XVIII. Por otra parte, los libros de

actas capitulares anteriores a 1693 desaparecieron en los desórdenes de 1948.

Desde 1693, año en que se mandó fabricar un nuevo órgano y se instaló en el coro de la catedral, hasta 1703, aparecen mencionados: Francisco de Berganzo, «con plaza en el coro»; Francisco Javier, «músico»; Matías de Galvis, «músico de la capilla»; Nicolás Zubiaurre Elizalde, «maestro de acólitos»; José Victorino de Jodar y Luna con «oficio de tiple» y José Luis de Yepes, «músico de la capilla». Los documentos posteriores mencionan, además del órgano, instrumentos como el bajoncillo, bajón y corneta, y un número reducido de cantores. A pesar de no ser mencionada, por su uso documentado en conventos, cofradías y música doméstica, es muy probable que se contara además con el arpa, un instrumento muy difundido como parte del bajo continuo en América y España. En menciones aisladas, Juan Jiménez, de quien figuran algunas obras en el archivo, figura como «músico y organista» en 1686; Jerónimo de Soto, quien debe «tocar el arpa», en 1680; Juan de la Cruz figura como «tenor» en 1666 y Andrés Noguera como «músico» en 1674. Otro compositor español que posiblemente residió algún tiempo en Santafé fue el monje Jerónimo Manuel Blasco; en sus obras existentes en el archivo (entre ellas los *Versos a dúo para chirimías*, una de las pocas obras instrumentales de éste) se encuentran fechas entre 1681 y 1695, aunque algunas de éstas se refieren directamente a su uso y no a la presencia de su compositor en la ciudad, pues Blasco posteriormente fue maestro de capilla suplente en la catedral de Quito, entre 1682 y 1695.

Según el uso español, "músico" equivalía a ser cantor o cantante, ya que a los instrumentistas se les llamaba también así pero designando el instrumento que tocaban. Los músicos, entonces, eran cantantes entrenados como niños de coro y que, según su voz, seguían cantando como adultos, algunos presumiblemente como "sopranistas" o cantantes en falsete, llamados "tiples", aunque algunos documentos españoles mencionan niños cantores castrados o "capones", entre 1670 y 1740 aproximadamente, que pertenecieron al Colegio de Niños Cantores y a la Capilla Real. Es posible que este uso haya sido frecuente en América, aunque no hay documentos explícitos al respecto.



El coro de la catedral. Oleo de Roberto Pizano, ca. 1920. 68 x 70 cm. Museo Nacional, Bogotá.

Además de la actividad musical en la catedral, en los conventos y colegios se siguió la tradición establecida en el período anterior, y para estas fechas son aún más frecuentes las menciones de la presencia de la música en celebraciones, fiestas, procesiones, ceremonias de grados, etc. Un aspecto importante que se consolida en esta época es la amplia participación musical en las celebraciones de las congregaciones, hermandades y cofradías de iglesias y conventos, en las cuales confluían los más variados sectores sociales, desde los indígenas, mestizos y artesanos, hasta la altas autoridades eclesiásticas y coloniales. Una de las devociones que desde su fundación contó con una fuerte participación musical fue la de Nuestra Señora de Loreto, auspiciada por la Compañía de Jesús. La hermandad de Nuestra Señora del Topo contó, por ejemplo, durante los años 1662-64, con un organista y cantores, mientras que entre los bienes de la congregación de Nuestra Señora del Rosario había en 1670 «un clave y un rabel». Dicha tradición musical persistió hasta finales del siglo XVIII y entre los instrumentos más usados —además de los ya mencionados— estaban el arpa, los bajones, la vihuela y el violín.

Un aspecto importante, que sirvió de incentivo al cultivo profesional de la música en la catedral, fue el establecimiento de las capellanías, fundadas por el arzobispo Antonio Sanz Lozano en 1687. Se trataba de nueve plazas para los capellanes de coro y uno de los requisitos para asignarlas indicaba «que prefieran a los que supiesen canto llano». Estas no estaban destinadas a los músicos de la capilla, sino a los eclesiásticos que pertenecían al coro bajo y que, a veces, llegaban a ocupar las dignidades de chantre y sochantre. La fundación de estas capellanías adquiere más sentido cuando en el inventario de los bienes dejados por Sanz Lozano se sabe que era músico de afición, ya que a su muerte en 1688 poseía «un órgano [...] un clave [y] una vihuela».

El maestro Cascante murió entre diciembre de 1702 y enero de 1703, cuando se nombra al bachiller Juan de Herrera (ca.1665-1738) como maestro de capilla en propiedad. Al igual que en el caso de Cascante, no se conoce nada sobre su formación musical, aunque las obras de su autoría que se conservan en el archivo se

ajustan a los cánones estilísticos españoles de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. De acuerdo con la tradición establecida por Cascante, Herrera compuso obras litúrgicas en latín a uno o varios coros con bajo continuo (responsorios, invitatorios, salmos, misas y lamentaciones) y villancicos, jácaras y romances para una o varias voces con bajo continuo (religiosas no litúrgicas). La música no litúrgica de Herrera es un poco más austera que la de Cascante, especialmente en el aspecto rítmico, pero sus obras a varios coros en latín tienen mucho más interés que las de su antecesor, especialmente las versiones a dos y tres coros de sus salmos de vísperas y completas, los cuales parecen haber sido modelados en algunas composiciones anónimas españolas que se conservan en el mismo archivo y otras de maestros españoles de la segunda mitad del siglo XVII, como Luis Bernardo de Jalón, Francisco Losada, José Vaquedano, Juan Sanz y Matías Ruiz, entre otros.

MUSICOS DESTACADOS DE LA COLONIA

Gonzalo García Zorro (†1617), primer maestro de capilla de la Catedral de Santafé (hacia 1575).

Gutierre Fernández Hidalgo (ca. 1535 - ca. 1625), rector del Colegio Seminario de San Luis, compositor de música litúrgica.

Cristóbal de Belzayaga, autor del *Magnificat sexti toni a dos coros.*

José Cascante (ca. 1625 - ca. 1703), maestro de capilla de la Catedral de Santafé (1635-1702).

Jerónimo Manuel Blasco, autor de los *Versos a dúo para chirimías.*

Juan de Herrera y Chumacero (ca. 1665-1738), maestro de capilla de la Catedral de Santafé (1703-1738).

Francisco de Paula Amaya, maestro de capilla de la Catedral de Santafé (1738-?).

Salvador Romero, capellán de coro y maestro de capilla (1759-1766).

Mateo Medici Melfi, violinista de la catedral (1757).

Nicolás de Figueroa, sochantre y maestro de capilla (1775).

Martín Palacios, sochantre y capellán de coro.

Dionisio Mesa, organista y arpista de capilla.

Casimiro de Lugo, maestro de capilla (1781).

Francisco García, maestro de capilla (1782).

Pedro Carricarte, maestro de canto y bajo continuo.

En cuanto a la planta de la capilla musical en tiempos de Herrera, según un documento de 1713, las autoridades eclesiásticas se quejan de un «decaimiento» de la música debido al carácter «apacible» y la falta de rigor del maestro de capilla. Esto llevó al nombramiento de Francisco de Ospina Maldonado como superintendente, quien, a su vez, era el canónigo magistral del cabildo de la catedral. No se sabe hasta cuándo actuó la superintendencia, pero en documentos posteriores se vuelve a calificar a Herrera de maestro de capilla, a pesar de su renuncia de 1714. Es posible que la capilla contara con el maestro titular y dos maestros de niños, cinco o seis instrumentos para el bajo continuo o doblaje de las partes y de seis a diez cantantes, de los cuales tres, por lo menos, cantaban partes de soprano. En 1726, con la muerte del tesorero Barasorda, se crea un nuevo problema financiero en la catedral, y en un memorial los músicos expresan que no hay dinero para las plazas dotadas y que esto se refleja en la baja calidad de la música que se hace.

A la muerte de Herrera, en 1738, se nombra como maestro de capilla interino a Francisco de Paula Amaya y se ajusta el salario de cinco cantores, los más experimentados, según las autoridades de la iglesia. Es posible que los continuos problemas financieros y la muerte de Herrera hayan traído una crisis temporal en la música de la iglesia, ya que en los libros de actas de esta época (1735-48) son muy pocas las menciones de la actividad musical.

Por otra parte, durante este período siguen apareciendo menciones de instrumentos musicales y de compra y venta de cuerdas, que son la evidencia de una mediana actividad musical doméstica, no relacionada con la actividad de la catedral o la música pública de procesiones y ceremonias.

En cuanto a las misiones, la actividad de este período se concentra especialmente en las misiones jesuíticas de los llanos del Meta, Arauca y Casanare, donde se habían fundado reducciones y pueblos de misiones en los que, de acuerdo con los cronistas, siempre fue importante la música para la celebración del culto. En 1728, el historiador jesuita padre Juan Rivero indica que el establecimiento de la enseñanza de la música en el pueblo de Betoyes, fundado en la segunda década del siglo XVIII por parte



Clavicordio con caja y tapa armónica de cedro, cuerdas de alambre y clavijas de hierro forjado, probablemente procedente de Boyacá, fines del siglo XVIII. Colección José Ignacio Perdomo Escobar, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

de los padres Juan Gumilla y Mateo Mimbela, se hizo en una «escuela de música» con profesores que les enseñaron a los indígenas y que, en ese momento, había «más de treinta cantores» y otros que tocaban instrumentos de «cuerdas como chirimías, clarines y bajones».

EL VIRREINATO DE LA NUEVA GRANADA: UN NUEVO ORDEN CULTURAL (1739-1810)

Las reformas borbónicas en España, especialmente durante los gobiernos de Fernando VI (1746-1758) y Carlos III (1759-1788), afectaron notablemente el funcionamiento de las colonias; una de esas repercusiones fue el intento de fundación y, finalmente, el establecimiento definitivo del Virreinato en el Nuevo Reino de Granada. Desde el punto de vista cultural, uno de los resultados más importantes fue una cierta internacionalización del gusto español que, como resultado inmediato a nivel musical, puso en contacto a los músicos y al público de las colonias americanas con la música italiana, de moda en Europa en ese entonces.

La capital

En cuanto a la música en la catedral, se desconoce cuánto tiempo duró la interinidad de Francisco de Paula Amaya en el magisterio de capilla, pero de acuerdo con la documentación existente, es probable que la or-

ganización de la música sufriera transformaciones importantes. Salvador Romero, de quien existen algunas obras en el archivo de la catedral, es mencionado como poseedor de una de las capellanías Sanz Lozano, al igual que como capellán de coro y en desempeño de funciones de maestro de capilla entre 1759 y 1766.

Un episodio importante que marca un cambio de rumbo en cuanto al estilo musical, fue la llegada del violinista italiano Mateo Medici Melfi (o Melphi) entre quienes acompañaban al virrey José Solís Folch de Cardona, quien asumió funciones en 1753. En 1757 se le nombró violinista de la catedral, con la obligación adicional de «enseñar los niños que se le asignaren para que siempre haya personas hábiles». Es posible que Melfi no haya continuado en la catedral, ya que ésta es su única aparición en los documentos; sin embargo, en 1772 aparece mencionado con el sobrenombre de "el italiano" en un documento relativo a una sucesión de bienes. A pesar de que Melfi no haya tenido una gran importancia en el plantel musical de la catedral, su presencia en Santafé seguramente puso a los músicos locales en contacto con elementos básicos del estilo italiano desconocido para ellos hasta entonces. Esto es corroborado por la presencia de algunas obras italianas en el repertorio de la catedral. Las obras de Giovanni Pietro Franchi (m. 1731), Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743) y Carmine Giordani (1685-1758), ejemplifican el estilo vocal instrumental usado en la música catedralicia de aquel momento, especialmente el estilo napolitano y romano a varias voces, con violines y bajo continuo al órgano. La introducción de los violines en la capilla de la catedral de Santafé se puede situar en este período, como consecuencia del cambio estilístico que se operaba en esos momentos.

En 1767 se hizo el nombramiento de sochantre, plaza que compartieron Nicolás de Figueroa y Martín Palacios, quien a su vez era capellán de coro por ser de «los más prácticos y versados en el canto». En 1774, el organista Dionisio Mesa pide el arreglo del órgano que se hallaba descompuesto y con flautas faltantes, y en 1775, en una petición dirigida al virrey Manuel Guirior sobre pagos atrasados y en otros documentos, Nicolás de Figueroa es mencionado como maestro de capilla, además de conservar su plaza de sochantre junto con Palacios. Una constante en los documentos es la evidente falta de fondos de la mesa capitular para poder mantener una actividad musical continua y de cierta calidad.

Los músicos de la capilla obtenían dinero extra por sus trabajos en misas, servicios fúnebres, etc. Se sabe también que ellos tocaban en las diferentes iglesias (aun fuera de la ciudad) y que, siguiendo la tradición hispánica, existía un "fiestero", quien conseguía trabajos, cobraba y se encargaba de repartir el dinero entre los músicos.

El repertorio continuó siendo el de la primera mitad del siglo y se mantuvo así, con modificaciones menores, hasta el fin del período español. El liderazgo musical de Santafé fue asumido entonces por los grupos de músicos asociados con los regimientos militares llegados de España y con las primeras compañías de tonadillas que actuaron en el recién establecido coliseo de la ciudad. Este establecimiento contaba con un conjunto instrumental que, probablemente, haya sido el que interpretó las obras de Michael Haydn (1737-1806) y Johann C. Cannabich (1700-73) que se encuentran en el archivo de la catedral y que fueron parte del recibimiento en 1791 del nuevo arzobispo, Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda.

La llegada a finales de la década de 1780 de un creciente número de militares, entre quienes estaba José Tomás Ramírez, fundador del coliseo y subteniente de Milicias de Caballería, al igual que la formación de incipientes bandas militares en algunos regimientos, afectó aún más la precaria estabilidad de la capilla, ya que en 1786 el coronel López de Castilla del regimiento de Infantería se dirige al capítulo y niega que el maestro de música del regimiento (tal vez Pedro Carricarte) le quite sus alumnos.

Por su parte, la población civil mantuvo la tradición musical doméstica de décadas anteriores, e instrumentos como guitarras, arpas, salterios, etc. Por ejemplo, en 1757, entre los bienes del comerciante Carlos Ignacio Obregón en Santafé figuran «dos vihuelas», lo que constituye una referencia muy interesante pues, para entonces, la vihuela se había dejado de usar en España desde hacía más de un siglo. En lo que se refiere a celebraciones, fiestas públicas etc., en 1766 en las fiestas con ocasión del matrimonio del futuro Carlos IV, alternaron en Santafé para las corridas de toros, el «clarín de la Caballería» con las chirimías (llamados oboes por el cronista) de la «ruidosa música de Fontibón».

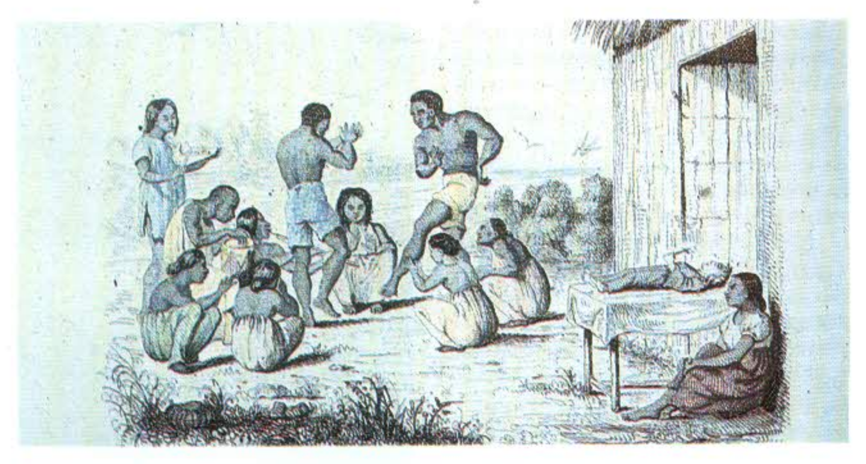


Arpa del siglo XVIII.
Colección José Ignacio Perdomo Escobar.
Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

La provincia

Los documentos de una serie de visitas efectuadas entre 1752 y 1776 a los pueblos del altiplano cundiboyacense, nos dan una idea sobre la actividad musical de la provincia. Según estos informes, había órganos en los coros altos de las iglesias de Tibasosa, Firavitoba, Sogamoso, Iza, Cuítiva, Tota, Guateque, Sutatenza, Chocontá, Tabio, Une, Ubaque, Usme, Soacha, Chipaque, Cáqueza y Tocaima, entre otros. Por otra parte, en los inventarios de estas iglesias aparecen instrumentos como arpas, violines, chirimías, bajones, sacabuches, trompetas, clarines, flautas, monacordio o clavicordio, etc. Esta tradición musical había sido iniciada en las doctrinas de finales del siglo XVI y para esta época ya estaba bastante arraigada entre la población local.

La vinculación de algunos músicos campesinos a las actividades de la capital era algo muy común. El caso del organista, violinista y maestro de música Melchor Bermúdez (cuyo nombre aparece en varias partituras del archivo de la catedral) es ilustrativo, ya que después de retirarse de sus actividades en Santafé se estableció en Nemocón, donde se dedicó «con toda exactitud a instruir y enseñar a los indios jóvenes, no solamente a leer y escribir, sino también en el



Velorio o baile de un angelito. Grabado en acero sobre un dibujo de M. Sainson para el "Voyage pittoresque dans les Amériques", de Alcide D'Orbigny, París, L. Tenre, 1886. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

arte de la música» y a actuar como instrumentista y cantor en la iglesia.

Durante este período, en otras regiones (Antioquia, Santander, Tolima, etc.) se consolidó la tradición de la música en la iglesia, especialmente en pueblos nuevos, fundados en la segunda mitad del siglo. En Málaga (Santander), en 1807, había entre los bienes de la iglesia un órgano, un arpa y un bajón; mientras que en Charalá había un órgano y la matraca que reemplaza las campanas en la Semana Santa. Por otra parte, en la doctrina de San José de la Laguna figuran entre los gastos los pagos a los «músicos de la iglesia». Sin embargo, en 1757, en relación con la iglesia de Santa Marta, se afirma que «la pobreza de esta catedral para mantener músicos no permite se canten los oficios con la frecuencia y solemnidad que en otras de más congrua».

En cuanto a la música de ceremonias públicas, la colonia de comerciantes catalanes de Cartagena, por ejemplo, participó con un «carro triunfal, iluminación [y] música y danza» en 1790 en la jura de Carlos IV; lo mismo sucedió en el Socorro, donde se hicieron danzas en las que participaron «esclavos [...] libres [...] blancos [...] y los muchachos de la escuela» con tambores, banderas y pendones. En Panamá, el licenciado Tomás Sánchez Espejo, maestro de capilla, se encargó de la música de la celebración de la fiesta de la Concepción en 1786, incluyendo la contratación de los «cajeros y pífanos que tocaron a la puerta de la iglesia».

Sin duda, la actividad musical más intensa y variada por fuera de Santafé en este período, se llevó a cabo en las reducciones y pueblos de indios de las misiones jesuíticas en los llanos del Meta y Casanare. Las descripciones correspondientes a la primera mitad del siglo adquieren una mayor dimensión en los documentos e inventarios elaborados con motivo de la expulsión de esta comunidad religiosa en 1767. En las misiones de Guanapalo, Betoyes, Macaguane, Pauto, Trinidad, Macuco, Carimena, Giramena y en las haciendas de Caribabare y Cravo, se encontraron instrumentos musicales y la evidencia de la existencia de una escuela de música, al igual que talleres de carpintería para la fabricación de instrumentos musicales. Los instrumentos se mantuvieron en la mayoría de los pueblos hasta comienzos del siglo XIX, durante todo el proceso de traslado a otras órdenes religiosas como los franciscanos y agustinos. Sin embargo, algunas referencias mencionan que en muchos casos los indios de las reducciones regresaron a su vida tradicional, aunque la persistencia en aquella región de instrumentos hispánicos como el arpa, la bandola y el cuatro, además de los esquemas de versificación española, indican que la cultura musical se incorporó totalmente a la cultura indígena durante el período jesuítico. Estos inventarios muestran la existencia en las misiones de órganos, arpas, rabeles, violines, violones, claves, guitarras, bandolas, trompas marinas, bajones, bajoncillos (o fagotillos), chirimías, flautas, trompetas, clarines, trombones, cuerdas y papeles de música. En los inventarios de comienzos del siglo XIX, aparecen también flautas dulces, clarinetes y flautas traversas.

En este período también comienzan a aparecer referencias a algunos aspectos culturales de los grupos indígenas y negros. Los misioneros jesuitas hicieron estudios de las costumbres y las lenguas indígenas, con el propósito de lograr una mejor incorporación a sus reducciones y misiones. El cronista jesuita Juan Rivero describe algunos bailes y la recitación responsorial de los mitos en la región de los ríos Meta y Manacacías; y en 1774, Andrés de Ariza menciona la existencia del *kantule* entre los cunas del Darién, a quien llama *camoturo* o "tocador de flauta", y describe la construcción y uso del *camu* (flauta longitudinal), así como algunos bailes en rueda de hombres y mujeres y el uso del *lereo* (discurso ritual). En 1787, el *Diario* de Joseph Palacios de la Vega menciona algunos instrumentos indígenas (probablemente embera), su aceptación de la música europea y, por otra parte, los tambores que interpretaban los negros, zambos y mulatos de la región del Chocó.

Bibliografía

BERMÚDEZ, EGBERTO. *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional, 1985.

BERMÚDEZ, EGBERTO. "Música indígena colombiana". *Maguaré*, 5 (1987), pp. 85-98.

BERMÚDEZ, EGBERTO. *Antología de música religiosa: siglos XVI-XVIII*. Bogotá, Banco de la República - Presidencia de la República, 1988.

CUBILLOS, JULIO CÉSAR. "Apuntes sobre instrumentos musicales aborígenes hallados en Colombia". En: *Homenaje al profesor Paul Rivet*. Bogotá, Editorial ABC, 1958, pp. 169-189.

ORTEGA RICAURTE, CARMEN. "Contribución a la bibliografía de la música en Colombia". *UN. Revista de la Dirección de Divulgación Cultural*, 12 (agosto 1973), pp. 83-255.

PARDO TOVAR, ANDRÉS. *La cultura musical en Colombia. Historia Extensa de Colombia*. Vol. XX, tomo 6, Academia Colombiana de Historia. Bogotá, Lerner, 1966.

PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ IGNACIO. *El archivo musical de la catedral de Bogotá*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976.

PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ IGNACIO. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá, Espasa Calpe, 1978.

PINILLA, JOSÉ I. *Cultores de la música colombiana*. Bogotá, 1980.

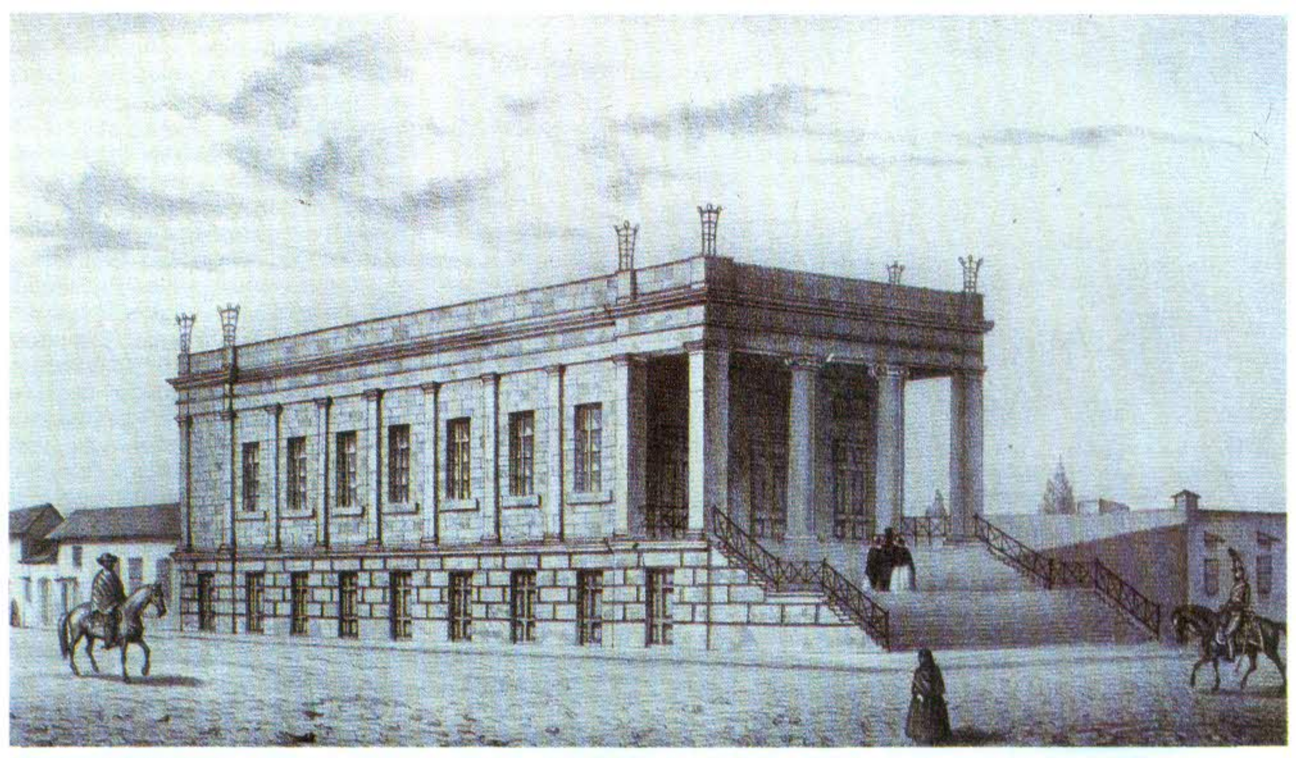
STEVENSON, ROBERT. *La música colonial en Colombia*. Cali, Instituto Popular de Cultura, 1964.

YEPEZ, BENJAMÍN. *La música de los Sikuani-Cuiba*. FINARCO, 1984 (cassette incluido).

ZAPATA, HERIBERTO. *Compositores colombianos*. Medellín, Carpel, 1962.

La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX

Ellie Anne Duque



Edificio de la Sociedad Filarmónica de Bogotá, diseño de Thomas Reed, Litografía de Jerónimo y Celestino Martínez, "El Neo Granadino" No. 23, enero 6 de 1849. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

LEGADO DEL SIGLO XIX
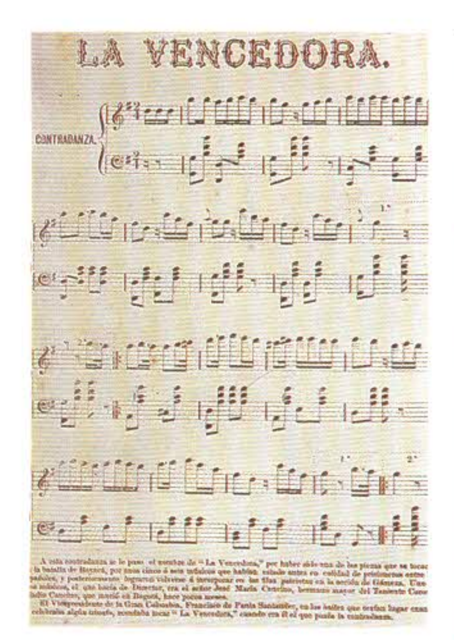
La actividad musical en Colombia durante el siglo XIX ofrece una gran variedad de eventos importantes para el surgimiento de una imagen artística nacional. Es el siglo del nacimiento de diversas instituciones de enseñanza, y de agrupaciones para la interpretación musical (religiosa y secular). En este siglo emerge un repertorio de autor conocido y aparecen las primeras figuras musicales: compositores, directores y solistas. Con la imagen de nación, se perfila una semblanza musical colombiana.

El siglo se inicia con un bagaje musical pequeño, que se desarrolla dentro del contexto de la iglesia y las bandas militares. Hacia mediados de siglo y bajo el signo del liberalismo romántico, surgen las instituciones y las personalidades. Las compañías de ópera italiana visitantes enseñan a los colombianos del siglo XIX a relacionarse socialmente en torno a la actividad del concierto. Los comerciantes extranjeros residentes en el país y poseedores de una cultura musical rudimentaria —y en casos excepcionales, pulida—, aportaron su experiencia y conocimiento al enriquecimiento de la actividad musical en el país. En la segunda mitad del siglo se publican diversos textos de estudio musical y se consolida un proyecto para la enseñanza estable de la música, con la fundación de conservatorios y academias. Un ejemplo del legado histórico de la cultura musical del siglo XIX es la Academia de Música en Bogotá, fundada en 1882, la cual, pese a muchos altibajos, logró perdurar y transformarse en lo que es hoy el Departamento de Música de la Universidad Nacional de Colombia.

La Sociedad Filarmónica de Conciertos

Los trabajos de los investigadores José Ignacio Perdomo Escobar y Andrés Pardo Tovar en el campo de la actividad musical en Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX, reseñan con un buen número de anécdotas las actividades relacionadas con la fundación de la Sociedad Filarmónica de Conciertos en Bogotá (1846), y proporcionan amplios datos biográficos sobre los artistas que estuvieron vinculados con la institución, forjadores de una tradición que se continuó con la Academia de Música. La vida musical que se generó a partir de la Sociedad, resume la vida musical nacional.

De acuerdo con los datos sobre la escasa actividad musical desarrollada durante el período de Independencia, se puede afirmar que había un espacio reservado para la música entre familia y amigos, y un incipiente espacio institucional relacionado con el bando libertador, en donde aparecen las primeras semillas del trabajo musical profesional. Las contradanzas anónimas *La libertadora* y *La vence-*



Partitura de la contradanza "La vencedora", himno patriótico. Papel Periódico Ilustrado, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

dora son, prácticamente, los primeros himnos patrióticos de la joven nación. Por otra parte, algunas de las figuras decisivas en la vida musical de la Gran Colombia estuvieron estrechamente vinculadas al proceso de Independencia. Juan Antonio Velasco, muerto en 1859, fue soldado en las batallas de Junín y Ayacucho, director de banda y fundador de una pequeña academia de música en el convento de La Candelaria en Bogotá. Nicolás Quevedo Radachell (1803-1874), nacido en Caracas, fue teniente del escuadrón *Granaderos a caballo* de la guardia y, junto con José María Cancino, coronel edecán de Bolívar, instaló un cuarteto para la divulgación del repertorio clásico.

La tendencia de estas primeras agrupaciones refleja un sano balance entre lo europeo, la música de salón (contradanza, vals, danza, etc.), los sainetes y las tonadillas. Lo poco que se hubiera podido rescatar del legado musical indígena y del negro, sufrió una mayor marginación a medida que se recrudecieron las diferencias sociales y el racismo de la minoría criolla que detentaba el poder. El "compromiso" de los músicos de la Independencia no tiene paralelo en el mundo de las bellas artes, donde el hecho de la liberación no se registra sino hasta muchos años después —hacia 1840—, cuando se producen retratos de próceres y escenas de batallas al estilo napoleónico. Sin embargo, tanto Velasco como Quevedo se vieron bastante marginados de la creciente actividad musical en Bogotá, a partir de la creación de la Sociedad Filarmónica y de las visitas de las compañías de ópera. Incluso, Velasco asegura haber acudido al Congreso para hallar solución a su situación económica, y haber sido "despreciado".
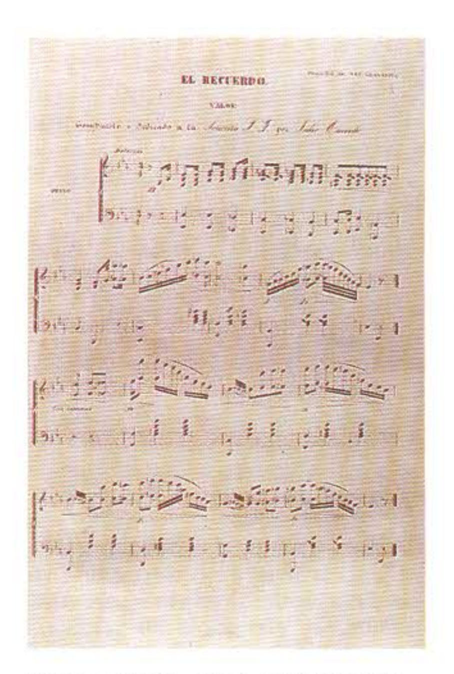
La intensificación de la actividad musical a partir de 1840 no puede analizarse independientemente de los fenómenos socioeconómicos de carácter liberal que la generan. En 1848 se crea la Sociedad Lírica, un año después de la primera presentación operática en Bogotá y dos después de la conformación de la Sociedad Filarmónica. La Sociedad Filarmónica de Conciertos y la Sociedad Lírica fueron producto de una ideología liberal y romántica, hecho que se verifica claramente el 20 de julio de 1849, cuando para festejar la fecha de independencia, se coloca la primera piedra del proyectado edificio de la Sociedad Filarmónica. Al mismo tiempo, e independientemente, se liberan 44 esclavos. El repertorio de la orquesta —que alcanzó a tener unos 35 integrantes— reflejó el gusto por la literatura operática italiana y francesa de tema republicano y revolucionario. La genialidad criolla se manifestó a través de obras costumbristas, evocadoras de la nacionalidad, y otras de índole descriptiva o sentimental.

La presencia de extranjeros, en especial de ingleses, en la capital de la Nueva Granada, fue un factor decisivo en la conformación de la Sociedad Filarmónica. No sólo actuaron como músicos, sino que en la lista de los 107 suscriptores de la Filarmónica, publicada en 1847, hay 35 extranjeros. La tercera parte del patrocinio de la Sociedad provenía de otras esferas culturales; en medio de tanta sociedad política, la única que tenía cabida para la participación directa del residente extranjero era la musical. El inglés Enrique Price (1819-1863) fue su inspirador y primer director musical. Comerciante de profesión, Price era un dedicado artista diletante; en los programas de concierto de la Sociedad figura como pianista acompañante, compositor, arpista y director. José Ignacio Perdomo menciona como obras de Price unas 38 composiciones. Su labor frente a la Sociedad terminó en 1851; al año siguiente, prestó sus servicios de dibujante, también diletante, a la Comisión Corográfica. Su apego al país fue sincero y se involucró como ningún otro en el trabajo cultural, si bien sus obras no trascendieron el costumbrismo de la época. Luego de su trabajo en la Comisión enfermó, se retiró de la actividad pública y murió en Nueva York. De todos los extranjeros que figuraron sistemáticamente como músicos en los programas de la Sociedad Filarmónica, sólo Price emprendió un proyecto duradero.
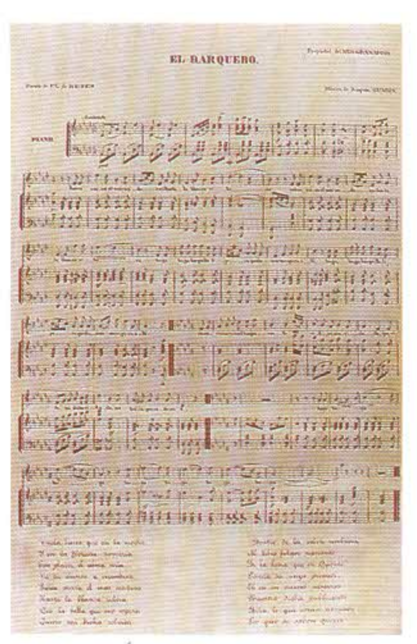
Habría que mencionar también el asocio de Thomas Reed (m. 1878) a la Filarmónica, pues fue este prestigioso arquitecto quien diseñó el anhelado salón de la Sociedad. Para facilitar la ejecución de su trabajo, Reed hizo parte durante algún tiempo de su junta directiva. Otros extranjeros que a menudo figuraron en los programas fueron: Leopoldo Schloss (primer violín), Convers hijo [*sic*] (segundo violín), Claudio Sargnom (primera flauta), Juan Williams (corneta a pistón), John F. Joy (triángulo y campanillas y tesorero de la Sociedad), José Leiton (trompa), Henry Cross (piano), Henry Jessup, J.A. Bennet (cantante), el bajo Hulsembeck, Guillermo Lindig (cantante y pianista) y el señor Agustín Schendel, quien se ofrecía para construir y afinar pianos y órganos. Las actividades comerciales de algunos de ellos se relacionan con las de la Filarmónica; tal es el caso de J.A. Bennet, quien en su negocio vendía pianos y hacía daguerrotipos; Bennet también prestaba sus pianos a la Sociedad para los con-



Autorretrato del músico Enrique Price y del pintor Luis García Hevia. Daguerrotipo, ca. 1850. 13.8 x 10.7 cm. Colección Jorge Arciniegas.



Partitura de "El recuerdo", de Julio Quevedo Arvelo, publicada por "El Neo Granadino", 1848. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

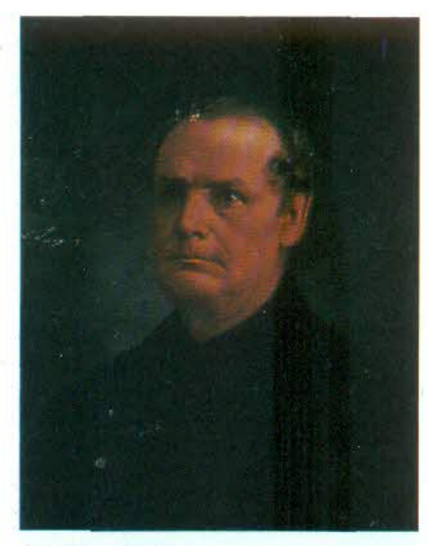


Partitura de "El barquero", de Joaquín Guarín, "El Neo Granadino", 1848. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

ciertos. El "saber y el tener" de los comerciantes extranjeros sirvió muchísimo a las proyectadas actividades de la Filarmónica.

La actividad de la Sociedad Filarmónica era pública y en esto se diferenciaba de la vida musical íntima que patrocinaron los Quevedo, en especial Nicolás, el padre. Cuando se toma la decisión de comprar terrenos en San Victorino para la construcción de la sede de la Sociedad, se emiten bonos para ser adquiridos por cualquier interesado y, durante varios años, la Filarmónica reparte su tiempo entre la organización de conciertos mensuales y el recaudo de fondos para el proyectado y nunca construido edificio. Con estos conciertos, los bogotanos adquieren una actividad pública bien vista, que le da un toque de sofisticación a la ciudad. Las señoritas de las clases altas participan activamente en el desarrollo de éstos.

La relación entre la Sociedad Filarmónica y los músicos nacionales que habían dominado la escena en años anteriores, en especial Velasco y Nicolás Quevedo, no es muy buena. En realidad, la Sociedad no pasa a manos de los Quevedo sino hasta después del retiro de Price (1852), y después de la dictadura de José María Melo, cuando los extranjeros se ven obligados a mantener un discreto perfil. Pero, por otra parte, la Filarmónica permitió el surgimiento de nuevas figuras musicales bogotanas y trabajó estrechamente con figuras "independientes", como José Joaquín Guarín (1825-1854), quien ya en 1843 avisa que ha fundado un establecimiento de música, en donde se ofrecen lecciones de piano y principios musicales generales. Por ese entonces, también Ignacio Figueroa ofrecía sus servicios como profesor, con clases de música, piano, canto y guitarra. El encargado de la música ejecutada en las funciones de teatro fue Julio Quevedo A., hijo de Nicolás. En estas ocasiones se escuchaban oberturas y una que otra aria en los intermedios y cierres de telón. En la función de teatro de la compañía Villalba y Furnier, en octubre de 1845, Quevedo dirigió una orquesta (con pistón y *flageolet*) para la ejecución de la obertura de *La Cenerentola* de Antonio Rossini, un aria de Giuseppe Mercadante, tercetos, coros, un vals nacional y una polca. Seguramente, la presencia de este acompañamiento orquestal animó a Villalba para realizar una nueva visita al país, con una compañía de ópera.



Julio Quevedo Arvelo.
Oleo de Ricardo Acevedo Bernal, Departamento de Música, Universidad Nacional, Bogotá.

Los "nacionales" reaccionaron y fundaron la Sociedad Lírica en 1848, dedicada al cultivo de la música religiosa. En los pocos conciertos anunciados se encuentran programadas obras de gran envergadura, misas de Joseph Haydn y Ludwig van Beethoven. En la casa de los Quevedo se ofrecían veladas musicales denominadas por costumbre "cuartetos", aunque allí se tocaba de todo. Había una declarada enemistad entre el círculo de los Quevedo y el de la Sociedad Filarmónica.

Pese a las limitaciones del repertorio y la repetición del mismo, los programas de la Sociedad Filarmónica en sus primeros años tuvieron éxito. Se habla de conciertos con 500 asistentes, de la necesidad de limitar el número de pases que se ofrecían a los miembros de la Sociedad, y hasta de impedir que la gente se levantara a bailar durante el concierto. De todas formas, debemos sospechar sobre cierto desorden en la realización de los conciertos, pues una crónica sobre la velada del 15 de noviembre de 1850 dice que tuvo una duración de cuatro horas.

En 1853, los miembros de la familia Quevedo ya figuran en los escasos programas de conciertos anunciados en la prensa. Julio Quevedo ofrece una serie de conciertos para financiar sus estudios en Europa, pero la falta de interés del público lo obliga a cancelar la serie. Los esfuerzos por revivir la moribunda institución quedan plasmados en diversos artículos de 1854, con el nombramiento de nueva junta directiva y renovadas intenciones de terminar la construcción de la sede. Pero los movimientos sociales del 54 no fueron propicios para que la clase alta bogotana y los residentes extranjeros vivieran su vida de con-



José María Ponce de León.
Oleo de Ricardo Acevedo Bernal.
Departamento de Música,
Universidad Nacional, Bogotá.

ciertos; la Sociedad Filarmónica no "suena" en esta época. Será la familia Quevedo quien se encargue de revivir los instrumentos en 1855, con una que otra presentación pública.

Otras figuras, entre ellas Manuel María Párraga y Jesús Buitrago, aparecen en la nómina de la Sociedad agonizante en 1856. Conocemos el programa del 17 de junio de ese año y, efectivamente, la pobreza del repertorio es un vivo reflejo de la situación de la institución.

El repertorio

Desde los primeros conciertos de 1847, los recitales ofrecidos por la Sociedad Filarmónica tenían dos partes, cada una de ellas con cinco o seis números. La apertura y el cierre de cada sección estaban a cargo de la orquesta en pleno y los números internos eran interpretados por solistas variados. Cada sección se iniciaba con una obertura y terminaba con cuadrillas o valses. Para ocasiones más especiales, la celebración del 20 de julio, por ejemplo, se incluían más piezas y algunas de mayor significación. Primó el interés por la ópera romántica: oberturas, arias, cavatinas y dúos. En cuanto a las obras para piano, se tocaron piezas salidas del repertorio decimonónico de la variación, la fantasía y, en general, el repertorio de salón. No se escucharon sonatas clásicas, ni se había dado a conocer aún la obra de Federico Chopin. La música que aquí se conocía llegaba en colecciones. Antes de la fundación de la Sociedad Filarmónica, y durante su funcionamiento, predominó un repertorio pianístico escrito por compositores hoy en día poco recordados: Herz, Thalberg, Döhler, Moscheles, Meyer, Hunten, etc. Esta es la literatura musical que mejor se ajusta al romanticismo del momento.

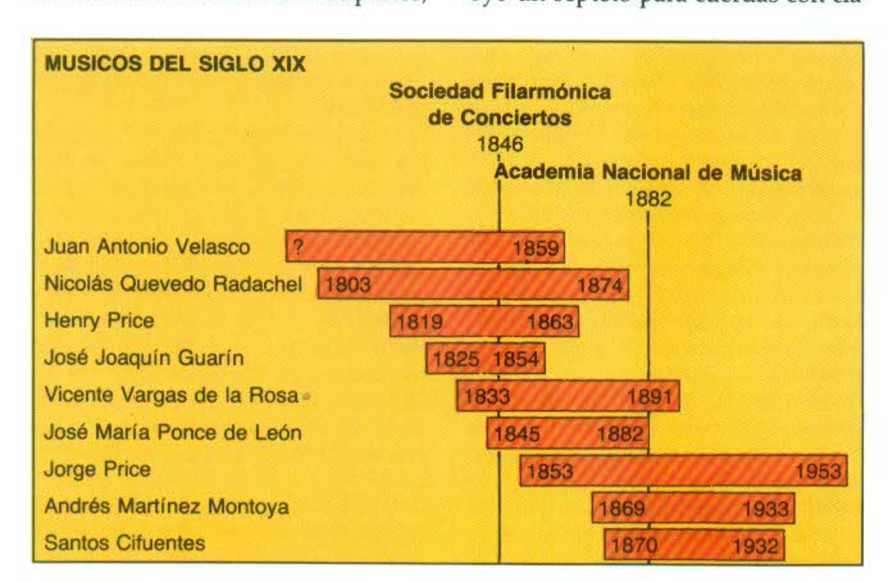
El repertorio "clásico" se interpreta ocasionalmente. En el programa Nº 25 del 20 de mayo de 1849 figura una sinfonía a cuatro manos (versión para piano) de Mozart; pero no sabemos de cuál sinfonía se trata, si se tocaron todos sus movimientos, o de quién es el arreglo a cuatro manos. La obertura de *Bodas de Fígaro*, de Mozart, se escuchó en un arreglo para cuatro guitarras. Beethoven figura con una gran sinfonía (¿la *Quinta*?), también en reducción para piano. En 1851 se oyó un septeto para cuerdas con clarinete y corneta de Beethoven, uno de los pocos intentos por hacer auténtica música de cámara. Los programas de 1852 intensifican la presencia del repertorio operático y ratifican su popularidad entre el público. Se ausenta Enrique Price y con él desaparecen las veladas atractivas con experimentos esotéricos, como acompañamientos con dos arpas, piezas a 16 manos y la participación de una gran cantidad de diletantes amantes de la música.



José María Ponce de León y Julio Quevedo
Oleo de Ricardo Acevedo Bernal.
Centro Documental,
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

No había condiciones sociales para continuar con la vida de teatro, ópera y conciertos en la capital. En cuanto a la música, se requería un cambio radical en el enfoque de la Sociedad Filarmónica: había que profesionalizar a los músicos y crear instituciones educativas para salir del nivel de diletantismo. Esto no habría de suceder sino hasta las postrimerías del siglo.

Un punto muy favorable de la programación de la Sociedad Filarmónica fue la inclusión de piezas de autores nacionales. Se alentaba así a los compositores y, junto con los pequeños esfuerzos por publicar sus obras, se premiaban sus logros con la ejecución de los mismos. Durante una época (1848 y 1849), *El Neogranadino* suscribió un contrato con la imprenta de los hermanos Martínez, para hacer grabados de partituras de autores nacionales e incluirlos a manera de separatas. Cada grabado costaba 20 pesos e inicialmente se pensaba publicar una pieza semanal.



Romanticismo musical

El romanticismo musical colombiano emprende la búsqueda de su propio estilo, sin el afán de descubrir nuevas opciones armónicas, rítmicas o melódicas. Su intención es más bien costumbrista: es más importante captar y dominar la esencia rítmica de un bambuco, que combatir una práctica rítmica preestablecida. Se escribieron "miniaturas románticas" para expresar el ideal liberal de la individualidad absoluta, y no para experimentar con formas que no fueran sonatas ni sinfonías, las cuales no se escribieron aquí sino hasta el siglo XX. Tanto las obras orquestales, como las composiciones para solistas o pequeños conjuntos, se agrupan según su temática costumbrista, su intención descriptiva o evocadora, o su carácter religioso. Entre las piezas orquestales de intención costumbrista o nacionalista se pueden citar las siguientes: *Introducción* y *Vals Eloísa*, de Julio Quevedo; *Canción Nacional* para cuatro voces mixtas y orquesta, de José J. Guarín; vals *La bella sabana* y *Sinfonía sobre temas colombianos*, de José María Ponce de León (1846-1882). Estas miniaturas son verdaderas "piezas de carácter" inspiradas en el repertorio europeo; algunas de ellas están basadas en aires nacionales, tal es el caso de las obras para piano de Manuel María Párraga, en especial sus *Aires Nacionales Neogranadinos: El bambuco, El tiple* y *El torbellino*.

Las miniaturas y las piezas religiosas nos dan una buena medida del estado de añoranza enfermiza en el cual se hallaban sumidos nuestros compositores. Difícilmente podemos examinar la lista de obras de Julio Quevedo A. sin maravillarnos ante algunos de los títulos, como en el caso de las dos marchas fúnebres *El canto del búho* y *La mano negra*. La fascinación por los temas de la muerte y el más allá son un móvil más fuerte que la devoción misma; tal es el caso de José Joaquín Guarín, cofundador de


GRANADINO. [Setiemb. 2,

LA LIRA GRANADINA.

CON este título comenzará a publicarse en esta capital un periódico de Música que contendrá variedad de piezas escojidas para piano i guitarra, canciones sencillas con acompañamiento de uno u otro instrumento &c. &c.

Aparecerá el primer domingo de cada mes.

Cada número constará por ahora de cinco pájinas de tamaño regular, bellamente grabadas.

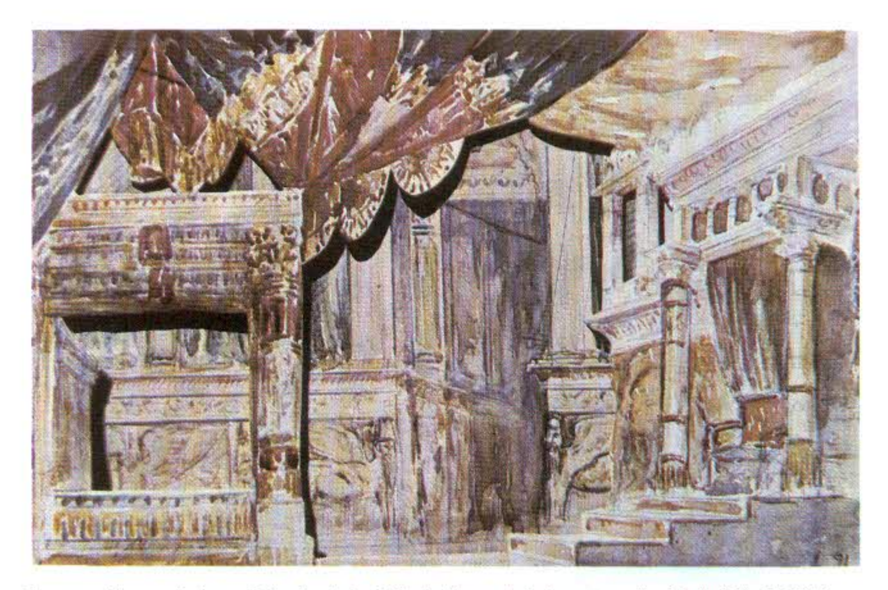
La suscricion por semestre vale VEINTE REALES pagaderos al recibir el número 1º. Los números sueltos se venden a CUATRO REALES en las tiendas de los señores Fernando Conde i Patricio Pardo segunda calle del Comercio, i en el establecimiento de Litografía de Ancízar, donde tambien se reciben suscriciones.

Oportunamente se avisará cuales son las Ajencias de fuera de la capital.

Siendo mui crecidos los gastos que ocasiona esta empresa, *La Lira Granadina* no comenzará a publicarse hasta que no se haya reunido el número de suscriciones suficientes para cubrir por lo ménos la mitad de dichos gastos.

ALMANAQUE PARA 1849.

Anuncio de la publicación del periódico musical "La Lira Granadina". "El Neo Granadino", 1848. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Escenografía para la ópera "Ester", de José María Ponce de León, estrenada el 2 de julio de 1874. Acuarela de Alberto Urdaneta. Publicada por José Ignacio Perdomo Escobar, "La ópera en Colombia" 1979.

la Sociedad Lírica (para el ejercicio de la música religiosa), cuya obra más renombrada fue *Oficio de difuntos*, heraldo de su temprana muerte, romántica conspiración con la naturaleza.

En cuanto a la enseñanza de la música, ésta se impartía en clases particulares, a juzgar por los diversos anuncios de prensa. Algunos colegios privados anunciaban un *curriculum* que incluía clases de música. En cuanto a la escuela de música fundada por la Sociedad Filarmónica, sólo hemos podido encontrar avisos de "intención", como el aparecido el 3 de octubre de 1847 en *El Día*, según el cual se ofrecen clases de canto, piano, violín y corneta a pistón; se advierte, sin embargo, que «se abrirá cuando haya 10 alumnos». La escuela de música de la Filarmónica no vuelve a ser mencionada. En otros avisos, Joaquín Guarín, Juan A. Velasco y Atanasio Bello ofrecen sus servicios. Algo similar sucede con la *Lira Granadina*, una publicación musical periódica muy anunciada hacia 1848, pero que a nuestro juicio nunca salió a la luz. Hubo muchos avisos acerca de su existencia, pero en ellos se advertía que no se publicaría hasta que se completaran las suscripciones necesarias para financiarla. Así, debido a la ausencia de publicaciones musicales, creció en importancia el pequeño repertorio consignado en *El Neogranadino*.

La ópera

Por su carácter de espectáculo masivo, las composiciones pertenecientes al género lírico tuvieron un impacto considerable sobre el público barranquillero, antioqueño y bogotano, que entró en contacto con el género en la segunda mitad del siglo XIX. Esta fue una actividad interrumpida, que dependió de las compañías italianas visitantes, pero su infujo fue tal que los primeros esfuerzos de composición en Colombia basan todo su contenido armónico y melódico en los ejemplos trazados por la ópera italiana, en especial la de Donizetti.

Algunos músicos y cantantes italianos de estas compañías transhumantes se radicaron en el país y su imagen fue condensada en la de Pietro Crespi, el profesor de música de *Cien años de soledad*. Así, cuando Rafael Núñez sintió la urgencia de adoptar constitucionalmente un himno nacional, no dudó en escoger la versión que con versos suyos hiciera un inmigrante musical, Oreste Sindici (1837-1904), un hijo de la ópera italiana. Hubo intentos anteriores por componer una canción nacional, pero la coyuntura decisiva favoreció a Sindici.

De todas formas, fueron las compañías de Sindici, Petrilli, del Diestro, Luisia, Zenardo, Azzali, Turconi-Bruni, quienes trajeron a Colombia el repertorio operático de rigor y músicos que se radicaron en el país y jugaron un importante papel tanto en la enseñanza (Azzali) y el comercio musical (la familia Conti), como en la ejecución (d'Achiardi).

José María Ponce de León, formado musicalmente en Francia, fue el pri-



Ada Paggi, prima donna de "Rigoletto" en el Teatro Colón, 1922. Fotografía dedicada a Rafael Pardo en 1924.

mer compositor colombiano en escribir ópera. Con libretos de Rafael Pombo, realizó dos: *Ester*, de 1874, y *Florinda*, de 1880. La primera está basada en una obra literaria original de Jean Racine y la autoría de los libretos operáticos se debió a Pombo y a Manuel Briceño. *Ester* es una ópera en italiano, dividida en tres actos con sus escenas respectivas, en donde prima el afán por componer melodías gustosas de corte italiano, sencillas y simétricas. Las dos óperas de Ponce acusan ciertos problemas de procedimiento: un marco armónico rudimentario, enriquecido con algunos clichés decorativos muy propios de la ópera postrevolucionaria en Francia e Italia, como el uso de sextas napolitanas, séptimas disminuidas y cambios directos entre tonalidades lejanas, separadas por intervalos de terceras; la escritura vocal es de carácter más bien instrumental y hay dificultades evidentes en la adaptación del texto; el papel de la orquesta es de carácter secundario.

SIMILIA SIMILIBUS

ZARZUELA EN DOS ACTOS, EN VERSO,

PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO.

Partitura de "Similia similibus", zarzuela de Teresa Tanco de Herrera, estrenada el 15 de octubre de 1883. Papel Periódico Ilustrado, No. 55.

En Europa, la ópera fue vehículo de cambios artísticos radicales y el medio perfecto para el surgimiento del nacionalismo musical. En Colombia, es un mero formalismo. Si la participación de las damas de la alta sociedad era bien vista en los conciertos de la Sociedad Filarmónica, su presencia en la ópera es tácitamente prohibida. Uno o dos nombres de varones figuran en los elencos, entre ellos se destaca el de Epifanio Garay.

Prácticamente el único estudio realizado en el país sobre el género lírico es *La ópera en Colombia*, de José Ignacio Perdomo, que incluye además un listado de las óperas presentadas en Colombia, muy ilustrativo acerca del tipo de repertorio, las compañías y la frecuencia de las presentaciones. En cuanto a estas últimas, su frecuencia se intensifica hacia fines de siglo, con la presencia de Augusto Azzali, una figura de gran influencia en nuestro medio. Indudablemente, debemos a este director, pedagogo y compositor, el fervor casi mítico que produce la ópera entre la burguesía colombiana del siglo XX.

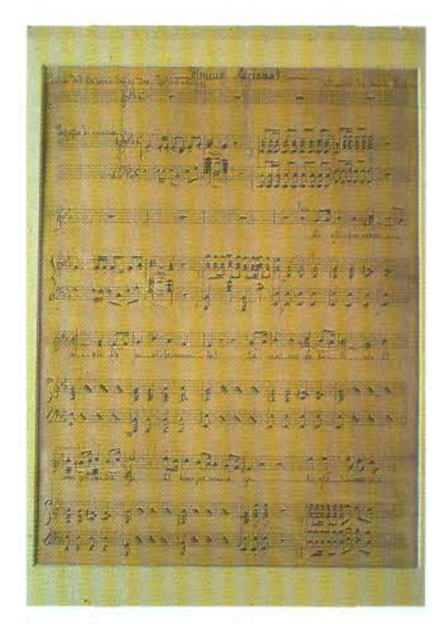
La enseñanza de la música

Si bien las condiciones políticas, económicas y sociales de fin de siglo no están como para fomentar la actividad artística pública, se observa en Colombia un incremento en la actividad musical, dirigido hacia la enseñanza: la fundación de escuelas musicales y la publicación de métodos de aprendizaje. Heriberto Zapata Cuéncar, en su libro sobre Gonzalo Vidal, menciona la existencia de una orquesta filarmónica en Popayán, a fines de siglo, e incluye información sobre la pedagogía musical en Medellín y la labor de las bandas en esta ciudad que, a mediados de siglo, contaba con una orquesta organizada y dirigida por el irlandés Edward Gregory Mc Pherson, director de la banda de la Legión Británica.



Oreste Sindici. Oleo de Justiniano Durán. Museo Nacional, Bogotá.

En esta época comienzan a aparecer publicaciones sobre temas musicales. En 1896, Gabriel Angulo publica en Santa Marta sus *Estudios musicales*, una serie de monografías críticas sobre seis libros, incluyendo el de las *Lecciones de música*, de Alejandro Agudelo, editado en Bogotá en 1858. También hay comentarios sobre textos aparecidos en Tunja y Cartagena. La



Manuscrito autógrafo con la partitura del Himno Nacional, letra de Rafael Núñez y música de Oreste Sindici, 1889, 34 x 26 cm. Museo Nacional, Bogotá.



Jorge Price.
Oleo de Domingo Moreno Otero.
Departamento de Música, Universidad Nacional.

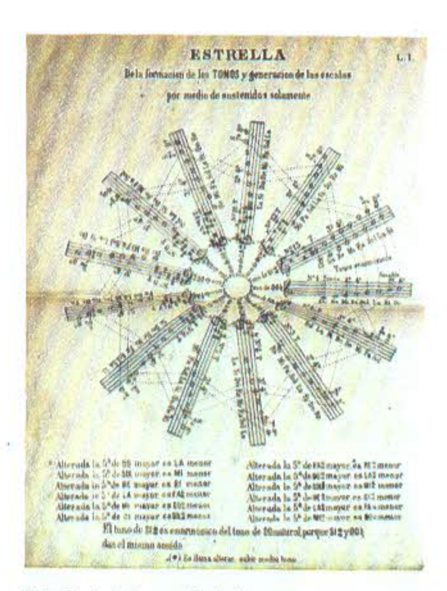
gran mayoría de éstos señalan y definen los elementos musicales de una manera un tanto esquemática. La música colombiana tiene poca cabida en esos primeros estudios. Agudelo menciona el bambuco y lo define como aire caucano. Juan Crisóstomo Osorio Ricaurte, en su pequeño *Diccionario de música*, incluye cuatro definiciones de términos referentes a la música colombiana: bambuco, bandola, tiple y torbellino.

Academia Nacional de Música

A partir de la fundación de la Academia Nacional de Música, en Bogotá en 1882, se inicia un importante capítulo en el desarrollo musical en Colombia. Asociados a la nómina de profesores y colaboradores de este instituto, encontramos a hombres talentosos, inquietos, dedicados a su oficio: la composición y la pedagogía. En las postrimerías del siglo, la Academia cuenta con docentes quienes, como Andrés Martínez Montoya (1869-1933), Santos Cifuentes (1870-1932) y Jorge Price (1853-1953), elaboran y traducen textos de estudio en el campo de la teoría, la armonía, la acústica y la técnica instrumental, en especial del piano. A través de los anuarios y la memoria de la Academia hecha por su fundador, Jorge Price (hijo de Enrique Price), es posible apreciar la seriedad de los propósitos de esta institución. A los pocos años de fundada, contaba con una pequeña orquesta de estudiantes y una biblioteca que fue lenta y meticulosamente enriquecida. En sus memorias, Price define el carácter de servicio de la Academia diciendo: «La Academia admite en su seno a los hijos del rico y del pobre y sólo exige de parte de ellos las siguientes condiciones: conducta intachable, maneras caballerosas, puntualidad inglesa, esmerado estudio y respeto a sus superiores. En cambio, ella ofrece al hijo del rico una educación artística que lo hará más estimado en la sociedad y al pobre una industria honrosa y lucrativa».

Vicente Vargas de la Rosa (1833-1891), Martínez Montoya y Santos Cifuentes redactaron textos teóricos con elucubraciones estéticas, acústicas e históricas, con la intención de establecer métodos para un aprendizaje escalonado en un lenguaje sencillo. El tratado de Vargas de la Rosa está escrito en forma de preguntas y respuestas y se dirige al aficionado. La teoría de Martínez Montoya hace algunas referencias a ejemplos concretos de la literatura musical e incluye una sección de vocabulario; por su parte, el texto sobre armonía de Santos Cifuentes fue adoptado como oficial en la Academia. En general, estos escritos son de índole muy teórica, con pocas guías para la aplicación de los conceptos introducidos.

En los *Anuarios de la Academia* (se imprimieron once anuarios entre 1888 y 1898) quedó constancia de la ejecución de las siguientes piezas orquestales de autores colombianos, a cargo del conjunto de estudiantes: de Martínez Montoya, su sinfonía *Isabel* y un *Preludio* para orquesta; de Julio Quevedo, un *Réquiem* y la marcha fúnebre *La mano negra*; de Teresa Tanco, el vals *La primavera*; la sinfonía *El 20 de julio*, de Enrique Price; la obertura *El 20 de julio* y el *Preludio al tercer acto de Florinda*, de Ponce de León; valses de María Gutiérrez y la mayor parte de las composiciones orquestales de Santos Cifuentes: *Sinfonía* para orquesta, *Obertura*, *Scherzo sobre aires tropicales*, *Valses* para orquesta, *Albores musicales* y *Concierto para violín*.



Estrella de la formación de los tonos y generación de las escalas por medio de sostenidos. Ilustración de "Teoría de música", de Vicente Vardas de la Rosa, Bogotá, Imprenta de Medardo Rivas, 1882. Departamento de Música, Universidad Nacional.



Teresa Tanco Cordovez de Herrera.

Santos Cifuentes fue una de las figuras de la Academia más activas en el campo de la composición. Su estilo porta el sello clásico de la simetría, la sencillez y el buen gusto, que pone al servicio de la búsqueda de un estilo nacional. En Santos Cifuentes la referencia folklórica es directa: la presencia del pasillo, el torbellino y el bambuco es obvia en cada una de sus obras de intención nacionalista. Su bien conocido *Scherzo sinfónico sobre aires tropicales* consta de dos secciones contrastantes, la primera de ellas basada en el pasillo, y la segunda, en el torbellino. En las dos secciones, Cifuentes se muestra como hábil melodista, capaz de abandonar la cita textual para trabajar el espíritu que caracterizan estos aires y, a la vez, mantener su estructura rítmica. Las dos secciones poseen una forma ternaria y hacia la mitad se da un ligero desarrollo basado en secuencias, fragmentaciones y modulaciones armónicas.



La Música. Oleo de Andrés de Santa María, 1927. 130.5 x 104.5 cm. Colección Gaiffier d'Hestroy, Bruselas.

Su instrumentación es muy parca, aunque el compositor utiliza, por primera vez, una sección de percusión enriquecida con pandereta, tambor, timbales, castañuelas y triángulo.

NACIONALISMO MUSICAL A COMIENZOS DEL SIGLO XX

Tendencias

El nacionalismo practicado por los compositores colombianos durante las cuatro primeras décadas del siglo XX, constituyó una de las tendencias estéticas más fuertes de la época y, curiosamente, uno de los factores de restricción de la evolución de sus estilos personales. En la música, como en las bellas artes, se le exigió al compositor reflejar una identidad regional; exigencia que, unida a una ideología tendiente a exaltar valores nacionales, llevó a un buen número de autores a un exagerado tradicionalismo, a una estética repetitiva y a un aislamiento que los alejó del conocimiento de las teorías de la música moderna.

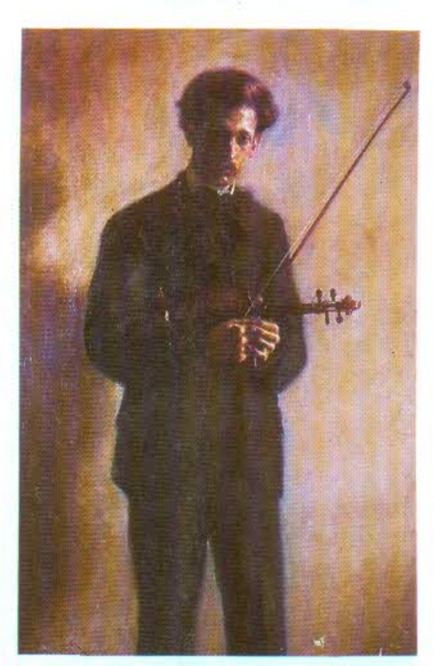
A fines del siglo pasado, los elementos musicales de sabor local ocuparon un sitio destacado dentro del repertorio musical de los diversos países de América Latina. En el caso de Colombia, aquejada por sucesivas guerras civiles y dominada por un ambiente incierto e inestable, estas expresiones de músicos prácticamente autodidactas se hacen bajo el signo del romanticismo, dentro de un marco fresco e ingenuo. En sus obras se mezcla, sin conflicto, lo nacional y lo europeo. Al lado de las sinfonías, misas y conciertos, conviven las piezas de salón y las obras que evocan o describen diversos aspectos de la nacionalidad.

El nacionalismo que se impone en las primeras décadas del siglo XX en Colombia, pierde la frescura del practicado en el siglo pasado y exige a los compositores una racionalización de la música tradicional, en la cual deben inspirarse. Simultáneamente se ahonda la brecha que separa lo tradicional de lo académico. En las primeras expresiones musicales nacionalistas de las piezas de concierto, el compositor se limita a adaptar danzas y canciones de su nación a medios (instrumentos) y formas musicales europeos. Son pocos los compositores latinoamericanos que se proponen derivar nuevas posibilidades tímbricas y formales del material musical que les es familiar. Ejemplos de estos logros originales y experimentales se encuentran en las obras del brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) y los mexicanos Silvestre Revueltas (1899-1940) y Carlos Chávez (1899-1978).

Guillermo Uribe Holguín

La figura musical predominante durante la primera mitad del siglo en Colombia fue la de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971). Una formación musical sólida, adquirida en Francia, y una intensa labor pedagógica y de dirección orquestal, le merecieron un destacado lugar. Simultáneamente, pero sin llegar a formar escuela, trabajaron compositores cuyas metas primordiales fueron: el dominio del lenguaje post-romántico francés —sobre todo, en lo referente a la expansión armónica—, el dominio de grandes formas, la búsqueda de un estilo nacionalista y un asomo a la composición atonal. En realidad, acusan poco interés en las técnicas modernas europeas y norteamericanas, pues no hay cabida en la sociedad colombiana para actividades "de vanguardia".

Uribe Holguín inicia sus labores más influyentes en Colombia a partir de su regreso de París, en 1910. Si bien el compositor se había iniciado en la estética nacional a partir de 1924, con su *Segunda sinfonía "Del terruño"*, Op. 15, se opuso a la predominancia de las tendencias nacionalistas y a las exigencias que de ella hacía la crítica. Sus razones para este rechazo fueron bastante peculiares: afirmaba que los elementos hispánicos que predominaban en la música colombiana (sólo conocía la música de la región andina), le restaban autenticidad y que, por lo tanto, el nacionalismo musical en Colombia era un imposible. Sus opiniones, recibidas como europei-



Guillermo Uribe Holguín. Oleo de Eugenio Zerda, 1906. Patronato de Artes y Ciencias, Bogotá.



Guillermo Uribe Holguín. Fotografía autógrafa en el Centro Documental de la Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Concierto de amigos: Guillermo Uribe Holguín en el violín y su esposa Lucía Gutiérrez al piano. Oleo de Eugenio Zerda, 1912. 143 x 204 cm. Patronato de Artes y Ciencias, Bogotá.

zantes, le restaron considerable aprecio entre el público y sus colegas y, finalmente, por ésta y otras razones relacionadas con el manejo que dio al Conservatorio, se retiró de los cargos administrativos que regentaba. En su autobiografía, Uribe Holguín explica sus razones y posiciones.

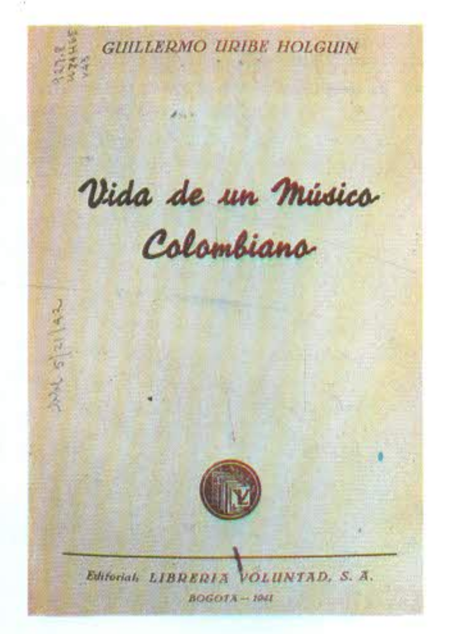
El pensamiento confuso de Uribe Holguín en torno al estilo nacionalista se hace aún más evidente al observar el listado de sus obras, pues un gran número de ellas se inspira en temáticas colombianas. Reticentemente, Uribe Holguín es quien más se acerca, en esas primeras décadas del siglo, a una abstracción verdaderamente válida del elemento tradicional, sin quedarse en el apunte meramente tipista. En sus *300 trozos en el sentimiento popular*, la amalgama de aires nacionales (ritmos y melodías del interior), armonías postimpresionistas y formas de variación, produce un conjunto de excelencia musical aún inigualada en el repertorio pianístico colombiano.

Por otra parte, Uribe Holguín compuso algunas obras de talla heroica —también característica de nuestra estética nacionalista—, que no se basan en rasgos melódicos o rítmicos concretos, sino en hechos históricos e imágenes indígenas; tal es el caso de sus composiciones orquestales, *Bochica*, Op. 73; *Ceremonia indígena*, Op. 88; y *Los conquistadores*, Op. 108, en donde hace descripciones musicales imaginativas y exóticas de las culturas indígenas que habitaban el territorio colombiano. No hace referencia a elementos musicales de culturas indígenas vivas —no los conoció—, sino descripciones sonoras adecuadas a la situación descrita con pentafonías y ritmos que podrían dar la impresión de "primitivismo". Con estos poemas sinfónicos, Uribe Holguín se identificó tardíamente con el fenómeno Bachué de las bellas artes, con el cual se quiso superar definitivamente la influencia académica y crear un arte nacional inspirado en circunstancias naturales, étnicas e históricas. En *Ceremonia indígena*, se demuestra cómo el exotismo en Colombia, al igual que en Europa, sirvió para incursionar en los terrenos más atrevidos de ritmo y tonalidad, para justificar efectos que no tendrían cabida dentro de los formatos académicos. Las libertades armónicas, rítmicas y melódicas que se toma Uribe Holguín en su *Ceremonia*, sobrepasan el nivel de experimentación de sus conciertos y sinfonías, aun las basadas en aires nacionales.

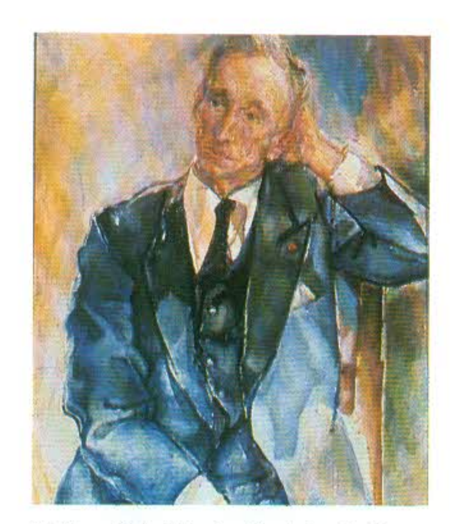
Otros compositores

Los nombres de Jesús Bermúdez Silva (1883-1969), José Rozo Contreras (1894-1976), Adolfo Mejía (1905-1973) y Santiago Velasco Llanos (1915) se asocian a un estilo nacionalista de contornos muy sencillos y de calidad espontánea, que contrasta abiertamente con la escritura precisa y rigurosa de Uribe Holguín. Se mencionan estos compositores, pues cada uno de ellos legó al repertorio sinfónico colombiano obras consideradas paradigmas en su estilo. Tal es el caso de Bermúdez Silva con su *Torbellino*, Rozo Contreras con la *Suite tierra colombiana*, Adolfo Mejía y la *Pequeña suite* y Santiago Velasco con el *Tío Guachupecito*. En algunas de estas obras se regresa a la cita costumbrista, prácticamente textual, del siglo pasado. Aunque no pertenece a la esfera académica, Pedro Morales Pino escribió una *Fantasía folklórica sobre temas colombianos*, que aún pertenece al repertorio de rigor de nuestras bandas y orquestas.

Bermúdez Silva estudió en España bajo la tutela de Conrado del Campo. Su obra es pequeña e incluye una sinfonía, un concierto para piano y orquesta, y seis piezas sinfónicas de carácter descriptivo —la mayoría sobre temática nacional—. Sobresale entre sus composiciones una pieza corta, *Cuento de hadas*, por su instrumentación atinada y la presencia de algunos rasgos impresionistas, como las notas de pedal y el empleo de la modalidad. Su célebre *Torbellino* (1933) es una obra en un solo movimiento, inspirada en *La vorágine* de José Eustasio Rivera; los tresillos obsesivos la hacen un tanto repetitiva y demasiado extensa. Es de recalcar la inspiración literaria de esta obra, pues en el ejercicio del nacionalismo musical tal inspiración fortalece la identidad cultural



Portada de "Vida de un músico colombiano", de Guillermo Uribe Holguín. Bogotá, Voluntad, 1941. Biblioteca Nacional, Bogotá.



Guillermo Uribe Holguín. Oleo de Jaroslav Gerv, Departamento de Música, Universidad Nacional.

que se quiere evocar. En estos primeros años nacionalistas, este vínculo literario-musical no fue muy frecuente.

El nacionalismo practicado por Bermúdez Silva tiene otro ingrediente que lo enriquece: la investigación de las tradiciones musicales. Junto con Andrés Pardo Tovar, Guillermo Abadía Morales y Jesús Pinzón Urrea, Bermúdez Silva colaboró con el Centro de Estudios Folklóricos y Musicales (CEDEFIM), anexo al Conservatorio Nacional de Música. Con ellos publicó los trabajos titulados *La guitarrería popular de Chiquinquirá*, *Algunos cantos nativos tradicionales de la región de Guapi* y *Los aires musicales de los indios guambianos del Cauca*. No obstante, el impedimento que se interpone entre el trabajo de Bermúdez Silva y el logro de una obra trascendente es la limitación técnica, característica de esta generación.

Rozo Contreras realizó sus estudios en Roma y Viena, en el campo de la instrumentación y la dirección de banda. Adelantó también algunos estudios de composición y fue en Viena donde estrenó su suite *Tierra colombiana*, una partitura alegre, reflejo de la personalidad optimista y pintoresca de su autor. Compuso además una graciosa obra para orquesta titulada *Burlesca*, un *Capricho sobre temas colombianos*, y realizó la instrumentación adoptada como oficial del Himno Nacional. En general, fue más importante su trabajo en el campo pedagógico que en el de la composición, como también fue crucial su desempeño durante años como director de la Banda Nacional en Bogotá.

Uno de los músicos colombianos de mayor talento de este grupo fue Adolfo Mejía. En su obra se confunden inteligentemente lo elaborado y lo popular. Se dedica con igual empeño a la composición sinfónica, de banda y de canciones (como el caso de su inmortal *Cartagena*). Sus estudios en la Escuela Normal de Música en París fueron interrumpidos por la segunda guerra mundial; sin embargo, alcanzó a estudiar por un tiempo con Nadia Boulanger y Paul Dukas, dos de los mejores profesores de composición que podía ofrecer París por entonces. Pero Mejía se dispersaba imitando todo tipo de estilos y no se concentró en desarrollar uno distintivo. Con la misma facilidad componía obras al estilo español, como el *Preludio a la tercera salida de Don Quijote* y el *Capricho español* para arpa y orquesta, o escribía una *bachiana* de obvia inspiración brasileña.

En el ámbito de lo nacional, la *Pequeña suite* es su obra más conocida y es una de las rendiciones más claras de la esencia rítmica de tres aires muy diseminados: bambuco, torbellino y cumbia, y así se denominan las tres secciones de la obra. Por primera vez aparece un tema de la costa atlántica en la literatura sinfónica colombiana: la cumbia. Aunque Mejía le da un tratamiento rítmico interesante, prima lo melódico con armonías descomplicadas y citas textuales, como la de ese popular verso: «*Sapo, este hijo es tuyo, en la cara se parece a ti*». Las obras de Mejía que no hacen referencia a aires nacionales son las que más se aproximan al impresionismo, con sus armonías voluptuosas y diluidas con acordes paralelos, de séptimas y novenas. Dichos toques de interés armónico priman en su *Homenaje a Luis López de Mesa*.



Pedro Morales Pino. Fotografía publicada en "El Gráfico". No. 109, noviembre de 1912. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Conjunto musical de Pedro Morales Pino. Fotografía de Melitón Rodríguez, 1887. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Jesús Bermúdez Silva.



José Rozo Contreras.

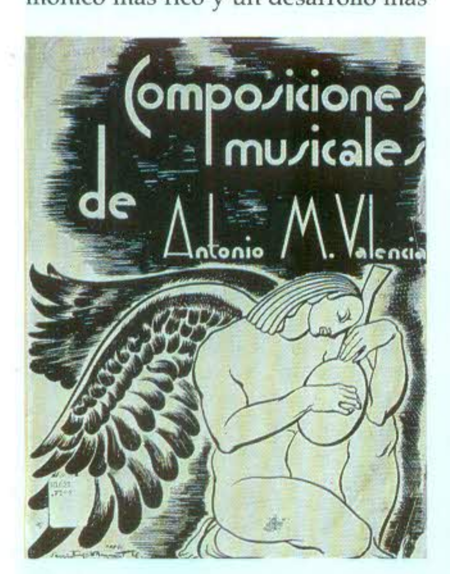


Adolfo Mejía.

Santiago Velasco Llanos es otro compositor cuyo nombre se asocia con una obra que alude directamente a la nacionalidad: *Tío Guachupecito.* En este caso, se trata de un empleo variado de la popular canción del Pacífico. Es una sucesión de escenas descriptivas: Introducción, Amanecer, Intermedio, La pesca, Romance, Danza pequeña, Maquerule y Jota chocoana. La elaboración de los temas es predominantemente orquestal. En sus *Tres trozos infantiles, Sinfonía breve* y *Scherzo sinfónico,* Velasco Llanos hace gala de un lenguaje armónico más rico y un desarrollo más interesante de los temas y motivos. Velasco se formó en Chile, con Domingo Santa Cruz, Carlos Isamitt y Humberto Allende.

Se podría asegurar que estos músicos quedaron relegados a la composición de cuadros costumbristas sinfónicos, a petición de la misma sociedad que escuchaba sus obras. Aún hoy en día difícilmente se escuchan sus partituras que no hacen alusión a la música nacional. Ellos también sintieron la obligación de desarrollar el tema de la nacionalidad y quedaron atrapados en un lenguaje musical con obvias limitaciones. Pocos dominaban plenamente una escritura contrapuntística y ninguno de ellos era experimentalista o amante de la disonancia franca e independiente. Por estas razones, aceptan su papel de forjadores del repertorio musical nacionalista colombiano.

La muerte de Antonio María Valencia (1902-1952) prácticamente señala el fin de una época caracterizada por el dominio de las técnicas europeas y la adaptación de aires nacionales a dichos procedimientos. Valencia fue un pianista dotado y en sus obras para el teclado se reconocen los aspectos más destacados de su estilo: armonías



Portada de "Composiciones musicales", de Antonio María Valencia, dibujo de Sergio Trujillo Magnenat, 1936.



Antonio María Valencia al piano. Dibujo de Roberto Pizano, París, diciembre de 1926.



La orquesta. Pintura al pastel de Pedro Nel Gómez, 1950. 64 x 85 cm. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

al estilo impresionista, escalas modales, melodías y ritmos tradicionales. Todo esto se observa fácilmente en sus *Ritmos y cantos suramericanos, Chirimía y bambuco sotareño, Bambuco del tiempo del ruido* y *Sonatina boyacense.*

SEGUNDA PARTE DEL SIGLO XX

Con el agotamiento del uso de los estilos impresionista y postromántico francés, y su adaptación a la música tradicional colombiana, se puede decir que los compositores colombianos inician una nueva fase: moderna y original en muchos aspectos. Habrá quienes se asomen al expresionismo abstracto —corriente de difícil adaptación a la estética nacionalista—, como es el caso de Roberto Pineda Duque (1920), Fabio González Zuleta (1910-1977), Luis Torres (1941) y Germán Borda (1935), mientras que otros elegirán el camino de la búsqueda de nuevas sonoridades y tendrán en las músicas tradicionales unas reservas insospechadas, como en el caso de Jesús Pinzón Urrea (1928) y Francisco Zumaqué (1945). El neo-clasicismo practicado por Blas Atehortúa (1933) le permite enmarcar de manera lógica sus tendencias historicistas, renovadas diariamente con originalidad y maestría. Sin embargo, para Luis Antonio Escobar (1925) el neo-clasicismo es una opción para continuar con la vertiente nacionalista, repitiendo algunas temáticas, pero superándolas con el uso de la polifonía.

Para hablar sobre la música colombiana contemporánea debemos estudiar cada uno de sus exponentes, pues no podemos hacer referencias a corrientes o escuelas. Los compositores más importantes hoy en día en Colombia no trabajan en conjunto, ni se asocian con fines gremiales. Sin embargo, es posible ubicar sus músicas dentro de las tendencias estilísticas más fuertes de la música occidental. Así, podemos clasificar la obra de estos compositores según el uso de técnicas atonales, seriales, electrónicas, de improvisación, etc., como se hace con la música de nuestro siglo.

Impacto del impresionismo

Compositores tan diversos como Uribe Holguín, Antonio M. Valencia y Adolfo Mejía enriquecen sus armonías clásicas con acordes de sextas, séptimas y novenas que les dan mayor riqueza a sus lenguajes. Sin embargo, no son idiomas tan atrevidos como los de Claude Debussy y Maurice Ravel, donde la búsqueda tonal se exagera mediante el uso de escalas consideradas "exóticas" y pasajes prácticamente bitonales. Hay una presencia modal muy fuerte en las obras de Uribe Holguín y Valencia, producto de su contacto con la Schola Cantorum en París; se trata de un modalismo muy enriquecido, no al estilo escueto de Erik Satie —compañero de Uribe Holguín en la Schola—. La exploración tímbrica es mínima y se limita a la observada en la tradición clásica.



José Ignacio Perdomo Escobar.
Oleo de Sergio Trujillo Magnenat,
Patronato de Artes y Ciencias, Bogotá.

Empleo del atonalismo

De todas las tendencias aparecidas a lo largo de este siglo, la atonal serialista es la menos popular entre nosotros. El atonalismo (la ausencia de jerarquías tonales) se hace presente, necesariamente, en los procesos de improvisación, pero, salvo ciertos casos, no hace uso de una teoría dodecafónica o serialista para garantizar el atonalismo sistemático. Los nombres de Fabio González Zuleta y Roberto Pineda Duque quedaron asociados al de la práctica del atonalismo libre, si bien los dos practicaron con algunas aplicaciones del dodecafonismo en su sentido más sencillo.

Pineda Duque oscila entre el empleo de un lenguaje neo-clásico y sus posturas más modernas. Se formó en Medellín, con Carlos Posada Amador —también alumno de la Schola Cantorum— y Joaquín Fuster —español radicado en Medellín—; también estudió con Antonio María Valencia y sus conocimientos de instrumentación se deben a la buena guía de José Rozo Contreras. Por 1953, Carlo Jacchino (1889-1971), un músico italiano visitante, ocupó la dirección del Conservatorio en Bogotá y presentó a sus alumnos con los primeros conceptos de dodecafonismo. No se trata de la teoría de la Escuela de Viena, sino una aproximación al atonalismo que sería adoptada por Pineda y González.

El empleo del dodecafonismo en estos dos compositores es ocasional, prima en su estilo todo lo neo-barroco, neo-clásico y neo-romántico. La *Sonata para chelo solo*, de Pineda Duque, por ejemplo, evoca las suites de Johann Sebastian Bach y en ellas se escucha el contrapunto y la secuencia melódica característicos del barroco. Sin embargo, en el *Coral Nº. 1 para órgano* —el maestro Pineda fue organista de la iglesia de San José en Medellín y maestro de capilla y organista de la iglesia de Las Nieves en Bogotá—, su pensamiento es más abstracto, hay más afán por la búsqueda sonora y la aplicación de una serie que aparece claramente hacia la mitad de la obra en el registro bajo. Su estilo melódico se entiende mejor escuchando el *Recitativo, aria y final* para clarinete y piano: melodía rica en lo armónico, acompañada por un buen mundo disonante y con riqueza rítmica. En cuanto a la obra orquestal de Pineda Duque, se puede mencionar el trozo *Canto místico*, como un buen ejemplo de su estilo y estética; aunque se ejecuta en forma continua, consta de cuatro secciones claramente definidas: la primera y la tercera son de carácter libre, con alguna imitación entre las diferentes líneas melódicas; la segunda y la cuarta son breves exposiciones de dos fugas diferentes, que evocan el estilo barroco. La segunda fuga, por ejemplo, tiene un tema sencillo y repetitivo que gira en secuencias similares a las empleadas por los compositores del siglo XVII. En general, la obra acusa un alto grado de cromatismo, que le imprime gran colorido y expresividad.

Aunque Fabio González Zuleta inició estudios musicales en Los Angeles

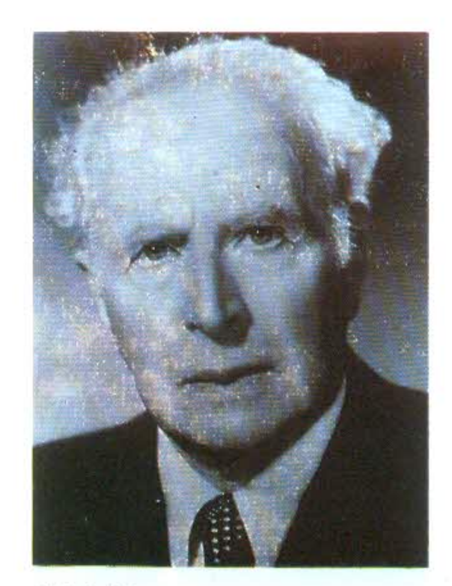


Fabio González Zuleta.
Dibujo de Rincón.



Roberto Pineda Duque.

(California) se formó en realidad en el Conservatorio de Bogotá, ya transformado en Departamento de Música de la Universidad Nacional, del cual llegó a ser director. Influye notablemente en su música su profunda convicción católica. En Bogotá estudió con Egisto Giovanetti y obtuvo el grado de organista. La visión musical de este músico es preponderantemente armónica y maneja un amplio marco tonal. En sus obras más disonantes establece "áreas" de colorido, mediante la reiteración de motivos (*ostinatos*). El *Bíptico* para orquesta de cuerdas ejemplifica su estilo más característico; consta de tres movimientos: un *preludio* que se inicia con un tema de carácter rítmico marcado; el segundo tema, contrastante y calmado, lo presentan los violines y consta de notas descendentes apareadas. El tratamiento que se le da a este segundo tema es predominantemente contrapuntístico. En el *andantino* se intensifica la actividad cromática y atonal, con la presentación de una serie dodecafónica. La armonía se simplifica a medida que se acerca el *allegretto*. Este último movimiento acusa un ambiente diatónico en sus inicios y la presentación de dos temas centrales a manera de doble fuga. El final, en general, está caracterizado por la viveza de su espíritu. En el catálogo de obras de González Zuleta figuran nueve sinfonías, el poema sinfónico *Estampa heroica*, el *Concierto Seráfico* para violín, un *Concierto para piano* y



Carlo Jacchino.
Foto Rosas, Bogotá.
Departamento de Música, Universidad Nacional.

orquesta, varias composiciones para orquesta de cuerdas y obras para coro y orquesta.

Este mundo atonal se complementa en los últimos años con los aportes de Germán Borda. Las primeras obras catalogadas de Germán Borda fueron compuestas a partir de 1968, época en la cual consolida un sistema de composición muy personal, cuyo eje central es el hecho armónico concebido dentro de la relación antitética de consonancia y lo que el compositor ha denominado la anticonsonancia. Sentadas las bases de su estilo, Germán Borda dirige sus esfuerzos creativos al desarrollo de éste, en forma estricta y constante. Sin hacer uso del serialismo de raíces dodecafónicas, el estilo de Borda tiene vínculos estrechos con el lenguaje de los primeros expresionistas radicados en Viena en las dos primeras décadas del siglo. Borda realizó en Viena estudios musicales básicos, entre 1956 y 1962, y estudios de especialización entre 1966 y 1968. El aspecto más notorio de su expresionismo temprano es la identificación con el drama humano individual y sus razones psicológicas, características que Borda expresa por medio de su sistema armónico particular.

El *Orquestal III* consta de tres secciones continuas: *lento, allegro* y *lento*, construidas con base en impulsos expresivos, apoyados en la instrumentación. En general, su carácter y su razón de ser son su propio desenvolvimiento dentro de un estricto control rítmico, armónico y melódico, sin pasajes descriptivos o aleatorios.

Los conglomerados armónicos no son simples efectos logrados a través de racimos sonoros (*clusters*), sino que se basan en acordes cuyos espacios constituyen disonancias deliberadas sobre segundas, séptimas, novenas, cuartas aumentadas, etc. En su obra, Borda intenta expresar un mundo interno y una actitud hacia la vida que concreta en sus cuatro poemas sinfónicos sobre *La búsqueda del tiempo perdido* de M. Proust para coro, solistas y orquestas. Borda es uno de los pocos compositores de su generación que no ha incursionado en el mundo de la música tonal; se ha mantenido estrictamente dentro de sus posturas modernas y en cada obra, experimentales.

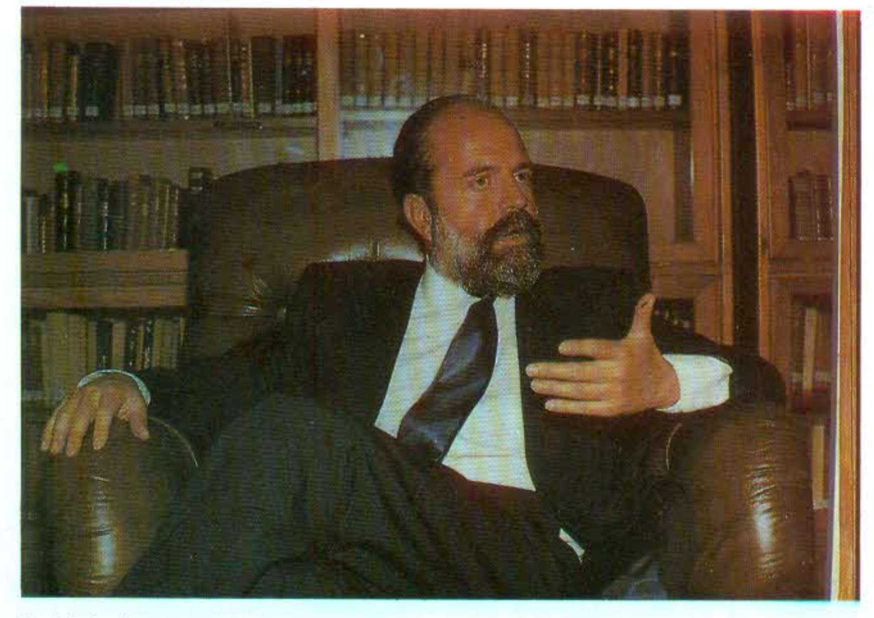
Miradas al pasado

La gran mayoría de los compositores colombianos nacidos en la primera mitad del siglo XX se han inspirado en técnicas europeas de los siglos XVIII a XIX. En parte, porque el peso de los programas de los diversos institutos para la enseñanza de música en el país está, precisamente, sobre estas épocas, y el dominio de la armonía, el contrapunto y la orquestación, ya considerados tradicionales. Neo-barroco, neo-clásico y neo-romántico se funden en un solo estilo. Los "nacionalistas" son fieles al neo-clasicismo, difícilmente se pueden adaptar tonadas tradicionales andinas a otro marco de referencia.



Luis Antonio Escobar.
Fotografía de Hermi Friedmann.

Dos nombres se asocian de manera singular con los procedimientos barrocos: estilo concertante, polifonía, tema con variaciones, etc., ellos son: Luis Antonio Escobar y Blas Atehortúa, quienes desde los títulos mismos de las obras se remontan a la música de Europa en la primera mitad del siglo XVIII. Los dos se ocupan de hacer todo tipo de alusiones a la música tradicional colombiana, pero sus intenciones y el marco general de su obra no son de corte meramente naciona-



Germán Borda.

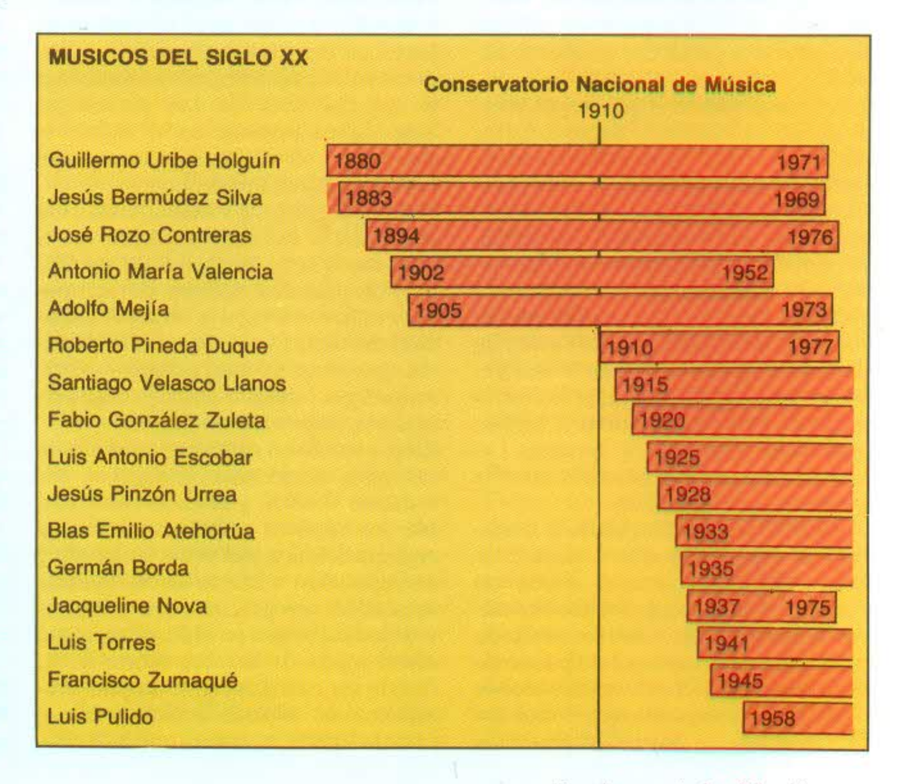


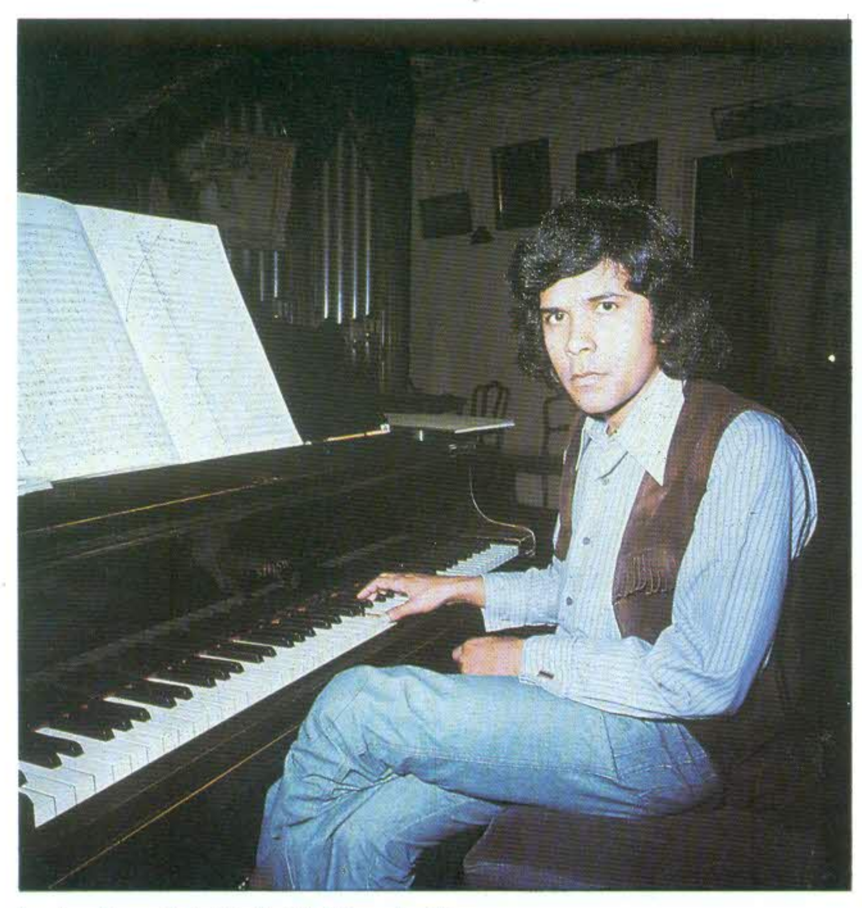
Blas Emilio Atehortúa dirigiendo una de sus obras en el Teatro Colón, Bogotá, octubre de 1970. Archivo El Tiempo, Bogotá.

lista. En el caso de Atehortúa, en especial, la música tradicional es la materia prima de su obra, la música que conoció como niño, el punto de referencia constante de su idioma. Escobar continúa con la tradición de la pieza de salón en sus *Bambuquerías*, e incursiona con mucho éxito en el trabajo coral. En sus *Cánticas* y *Cantatas campesinas* puede mezclar la copla tradicional con una armonía muy rica y fuera del contexto de la tradición. En estas ocasiones, muestra un exquisito sentido armónico, exquisitez que se repite cuando decide componer complejos pasajes polifónicos en su música instrumental.

En los años anteriores a su primer contacto con el Instituto Torcuato di Tella, en Buenos Aires, Blas Atehortúa atravesó por diversos períodos de desarrollo, que él mismo ha clasificado como: una etapa primera de creación «afectiva-intuitiva» bajo el signo del neo-clasicismo, con una tendencia hacia lo que él mismo denomina exotismo, dentro del sistema tonal, y un rico ingrediente contrapuntístico que aún hoy en día se encuentra en su obra. A esta primera etapa sigue una de creación «consciente-intuitiva» (*Algunas reflexiones*), donde se mezclan la estética del neo-clasicismo con ingredientes nacionalistas. De esta última etapa sobresalen las obras *Pieza-Concierto*, Op. 3 para orquesta de cuerdas, el *Segundo Quinteto*, Op. 4 en si bemol menor para vientos, y la obertura sinfónica *Un salmo del rey David*. Según palabras del compositor, el ambiente telúrico de estas piezas no es premeditado, sino más bien la influencia inconsciente del medio.

A partir de su ingreso al Conservatorio Nacional de Música en Bogotá, su obra adquiere más personalidad, según lo atestiguan el *Ensayo Concertante* para orquesta de cuerdas, Op. 5; el *Primer Cuarteto* para cuerdas, Op. 7; y *Tríptico para orquesta*, Op. 8. Entre las obras más ejecutadas y apreciadas de este período figura el *Concierto para timbales y orquesta*. Luego de su contacto con la música contemporánea internacional, las tendencias neo-clásicas de Atehortúa se mezclaron con nuevas sonoridades y llegó a experimentar con procesos serialistas, electrónicos y aleatorios que nunca adoptó como bandera estilística. El serialismo dodecafónico lo emplea en obras que datan de su primera estancia en Buenos Aires, como, por ejemplo, su *Concertante* para dos pianos, el *Cuarteto dodecafónico* y *Camaré Música*, entre otras obras. A partir de 1968, evoluciona hacia un estilo muy propio y maduro, en donde su personalidad se conjuga con una visión americanista desligada del nacionalismo obvio. De las obras de la década de los setenta, Atehortúa opina: «Estas son las obras que mejor caracterizan mi ubicación estética, ecléctica y postromántica en esencia, en las que empleo los más variados principios técnicos, teniendo como principal objetivo artístico la expresividad de la intención de las mismas y es, hasta el momento, la etapa más importante para mí, la que mejores satisfacciones me ha dejado, por llevar el mejor contenido de mi propia personalidad y,





Francisco Zumaqué. Archivo Revista Diners, Bogotá.

por ende, la fundamentación de etapas futuras a partir del momento actual».

A lo largo de todas sus etapas creativas, de formación y profesionales, Atehortúa hace referencias constantes a la tradición barroca, evidentes no sólo en los títulos de las obras, sino en el contenido de las mismas, los contrastes de la instrumentación, técnicas de variación, presencia del contrapunto e impulso rítmico motor. En general, la obra de Atehortúa se desenvuelve en un marco visiblemente latinoamericano, que él mismo reconoce como un factor atmosférico ineludible. Colombia y América Latina son su medio, la base y la materia prima de su inspiración.

Cuando Atehortúa escribe a la manera de Bach, Antonio Vivaldi, Mozart o Haydn, comenta, desde un punto de vista actual, hechos históricos musicales que nos han afectado profundamente; desde este punto de vista, sus "pastichos" son versiones de la cultura europea que todos los compositores se han visto abocados a estudiar y a emular. Los conciertos barrocos de Atehortúa son una traducción musical de los sentimientos y apreciaciones de los personajes americanos puestos en el ambiente de Vivaldi en el *Concierto barroco* del escritor Alejo Carpentier.

En el *Soggetto da Vivaldi*, Atehortúa parte de la famosa secuencia en el bajo con que se inicia el *Concerto* Op. 3, Nº 8, para dos violines, del compositor italiano. Después de la presentación del tema (*esposizione-tastiera*), inicia una serie de seis variaciones: *cadenza-legni*, *fanfara-otoni*, *rubati-percussione*, *romanza-archi* y *toccata-grosso*. La constante en estas variaciones son los giros melódicos y rítmicos del tema de Vivaldi, y el elemento variable, los cambios tímbricos obvios. La energía rítmica del tema original, y su repetición a través de secuencias escaladas, son procedimientos barrocos que subsisten en el *Soggetto*, como en el inicio de la obra (compás 5), donde las cuerdas crean un piso cromático, de colorido oscuro y movimiento ligero, mientras que la flauta, la celesta y el piano ejecutan una figura melódica que se repite en secuencias y tiene un contorno armónico emparentado con el de la práctica común del siglo XVIII. En el tercer movimiento se desarrolla una célula rítmica del tema. Una de las secciones más llamativas de la obra es la ejecutada por la percusión, tal vez por su relación directa con el medio musical latinoamericano. La *toccata* final es la sección de mayor intensidad y cuyo colorido es un aporte importante a la música sinfónica colombiana, plena de rasgos personales y excelencia técnica.

Atehortúa mantiene una estrecha relación con el folklor colombiano y latinoamericano, y reconoce una clara división entre éste y su obra. Sus *Variaciones sobre un bunde del Pacífico* son ejemplo del trabajo con tonadas y ritmos tradicionales, donde el estilo del compositor se funde con alusiones a la melodía original.

Los experimentadores

Dos nombres se asocian con las tendencias experimentales de la música del siglo XX en Colombia: Francisco Zumaqué y Jesús Pinzón Urrea. Sus idiomas son originales y la teoría musical que los sustenta cambia con cada obra. Los dos han incursionado en el mundo de lo aleatorio y su relación con la música colombiana es profundamente original. El motivo de su inspiración ya no es la música andina. Zumaqué mira hacia su región, la costa atlántica, sus instrumentos, cantos y diversas sonoridades, cuando compone, por ejemplo, su *Porro Novo*. Pinzón, en los últimos años, ha encontrado una gran fuente de inspiración en las músicas de comunidades indígenas y allí halla plena justificación para romper con los esquemas tonales tradicionales. Estos dos compositores no sólo se han movido dentro del mundo de lo aleatorio y la búsqueda de alternativas en músicas de otras culturas, sino que acusan una preocupación permanente por el hecho sonoro mismo.

Para Zumaqué, el concepto de lo aleatorio es muy libre y, a veces, hasta desordenado, como en el caso del *Homenaje a Bolívar*, donde por momentos cada instrumentista puede hacer lo suyo. Pinzón trata de enmarcar la imaginación del instrumentista con indicaciones originales, muchas veces con símbolos no musicales. Sistematizó sus experimentos más atrevidos con el azar, con la adopción de grafismos novedosos que, en manos



Jesús Pinzón Urrea.

de neófitos y no músicos, denominó música endógena.

Zumaqué no olvida sus nexos con la música popular caribeña y sus trabajos en el ámbito de la música popular son tan importantes como los que desarrolla en el mundo de la academia. Aún no se han dado a conocer en Colombia sus últimos experimentos con música electrónica en el laboratorio de la Radio de Colonia; pero en años anteriores había escrito un impactante trozo de medios mixtos, de inspiración indígena de México: *Cantos de Mescalito.*

Aunque con resultados muy divergentes, han trabajado el conjunto de percusión, lo cual da a su obra un sabor inconfundiblemente latinoamericanista. En cada uno de los cuatro movimientos de *Ciclus* (Coralibe, Homenaje, Balada y Carrizo), Zumaqué experimenta con la diversidad de los efectos que puede producir el conjunto de instrumentos "de percusión". En "Carrizo", el piano es empleado como instrumento rítmico y percusivo, pero en "Balada", retoma su papel original de portador melódico. En algunos momentos, como en el "Homenaje", prima el efecto etéreo de estos sonidos y en "Coralibe" domina su efecto terrenal y hasta primitivo.

Por su parte, Pinzón explora el mundo de las percusiones en todas sus posibilidades y combinaciones, en un buen número de obras. En *Rítmica 3*, profundiza en los elementos de pulso y ritmo. La "Introducción" es flexible y el compositor guía una serie de improvisaciones. "Melódica" es la sección reservada para lo lineal, entonado por los instrumentos con alturas definidas. Se escuchan todo tipo de melodías, algunas con carácter nuclear y repetitivas, como las ejecutadas por el xilófono, y otras más extensas y cromáticas, asignadas al piano. Toda esta actividad se intensifica hacia el final del movimiento, donde la textura se vuelve más densa mediante paralelismos y duplicaciones. La obra finaliza con un movimiento muy pulsado, escrito en notación relativamente tradicional, donde prima el compás de 6/8 y evocaciones de los aires del Pacífico colombiano.

Figuras solitarias del serialismo y la música electrónica

El atonalismo dodecafonista y serialista tuvo poca acogida en Colombia. No es materia de estudio en ningún centro de enseñanza musical en el país, donde prácticamente no se contempla el estudio de la música contemporánea.

Luis Pulido (1958), quien estudió composición con Jesús Pinzón, frecuentó el curso de composición de Franco Donatoni en Roma, en 1988, y adoptó un lenguaje serialista complejo en donde entran en juego sonoridades y ritmos. En *Atajo*, obra para trompeta sola, Pulido diseña una serie de seis sonidos como materia prima tonal. Esta serie es complementada con seis sonidos más, destacados en la partitura —y en la ejecución— por medio de *sforzandi*. Por otra parte, el aspecto de las duraciones está predeterminado en grupos de 6, 4, 7 y 8 grupos de fusas. Estas duraciones se rotan de manera canónica. Pulido logra una gran variedad en el material tonal, sometiendo las series a procesos de retrogradación, inversión, transporte, etc. Escoge un material tonal y un conjunto de duraciones para ser desarrollados, y cuando finaliza su trabajo, ha logrado lo que él denomina una articulación. *Atajo* consta de nueve articulaciones, nueve variaciones sobre una teoría del sonido. El mismo compositor considera esta obra un ejercicio de poética expresionista, que aprovecha para su expresividad la sonoridad cruda, poderosa y variable del instrumento solista.
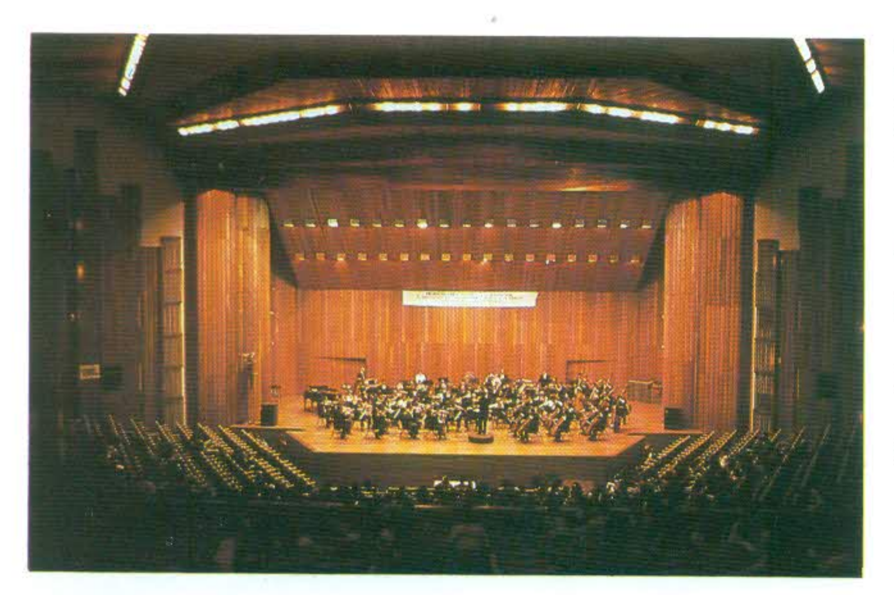
En cuanto al mundo de la música electrónica, podemos asegurar que la falta de recursos tecnológicos no garantiza la realización de obras electrónicas de calidad. Perdura en el recuerdo de todos los aficionados bogotanos, la imagen de Jacqueline Nova (1937- 1975) y sus intentos por penetrar el mundo de las nuevas sonoridades electrónicamente generadas. Nacida en Gante, se formó musicalmente en el Departamento de Música de la Universidad Nacional en Bogotá. Su interés por la música electrónica se manifestó durante su estancia en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Fundación Torcuato di Tella) y de ese tiempo data su obra para medios electroacústicos *Creación de la tierra.* Allí, Nova da un tratamiento casi mágico a cantos indígenas americanos, que irrumpen dentro de los sonidos selváticos producidos por la compositora. En esta obra se generan sonidos y se tratan timbres preexistentes, mostrando una rica gama de sus capacidades.



Luis Pulido.

Perspectivas

Existe un núcleo de compositores nuevos nacidos después de 1950, que se han formado de manera un tanto informal dentro del país, demostrando inconformidad con el tradicionalismo de los programas curriculares de las diversas instituciones de enseñanza musical. Algunos estudiaron en el exterior, pero por períodos demasiado breves; y a su retorno al



Auditorio León de Greiff en la Universidad Nacional, Bogotá. Fotografía de Armando Matiz.

país, no encontraron un buen ambiente para que se ejecutaran sus obras. Se puede decir que Guillermo Gaviria, Andrés Posada y Luis Pulido se encuentran en esta difícil posición. Otros, formados en Colombia, como Gustavo Lara, Arturo Parra y Mauricio Lozano, por ejemplo, hicieron un tránsito lento que se inició con la música tradicional de Colombia y la música de salón, y buscan romper con el lenguaje tradicionalista. No obstante, en el país no hay en realidad un centro para el trabajo del compositor colombiano. En Manizales, la existencia de un laboratorio de música electrónica, fundado por Camilo Rueda y Andrés Posada, fue efímera y se diluyó ante la falta de apoyo institucional y los pocos candidatos que podía ofrecer dicha ciudad para la composición.

Aunque ha habido estímulos intermitentes al desarrollo artístico del compositor colombiano: en la primera mitad del siglo XX, el premio Ezequiel Bernal; en la segunda mitad, el premio Pegaso; y los premios de composición y ejecución de Colcultura; no hay continuidad en estos estímulos y, en la mayoría de los casos, no se oye la obra premiada. Igual cosa sucede con los planes de becas para el exterior: durante algunos años funcionó el programa de becas Bellas Artes-Icetex, pero no tuvo continuidad. Hoy en día perdura el joven experimento bienal del Banco de la República, que no se adjudica exclusivamente al compositor.

Las asociaciones han sido prácticamente imposibles por la falta de comunicación entre los compositores. Jacqueline Nova lideró la efímera agrupación Nueva Música, y hoy en día la nómina de "compositores jóvenes" intenta agruparse en torno a una asociación. Aunque los apoyos institucionales cojean, los jóvenes interesados en nuevos aspectos de la composición pueden recurrir a un vasto mundo de grabaciones y publicaciones realizadas en Estados Unidos y Europa, para su información y formación.



Jacqueline Nova.
Fondo Documental,
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Bibliografía

BERMÚDEZ, EGBERTO. *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional, 1985.

BERMÚDEZ, EGBERTO. *Colección de instrumentos musicales "José I. Perdomo E."*. Bogotá, Banco de la República, 1986.

BERMÚDEZ, EGBERTO (Ed.). *Serie compositores colombianos*. 1. Blas E. Atehortúa, 2. Antonio María Valencia, 3. Guillermo Uribe Holguín, 4. Roberto Pineda Duque, 5. Fabio González Zuleta. Bogotá, Banco de la República, 1989. 5 cassettes con fascículos.

CARO MENDOZA, HERNANDO. "La música en Colombia en el siglo XX". En: *Nueva Historia de Colombia*. Vol. VI. Bogotá, Planeta, 1989.

DUQUE, ELLIE ANNE. *José Cascante*. Bogotá, Imprenta Distrital, 1973.

DUQUE, ELLIE ANNE. *Guillermo Uribe Holguín y sus "300 trozos en el sentimiento popular"*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980.

DUQUE, ELLIE ANNE. "La música sinfónica en Colombia en el siglo XIX". *Revista Colombiana de Investigación Musical* I, Nº 1 (1985), pp. 79-89.

DUQUE, ELLIE ANNE. *Jesús Pinzón Urrea*. Colección Escala/IIE, 12. Bogotá, Universidad Nacional - Escala, 1986.

FRIEDMANN, SUSANA. *Jesús Bermúdez Silva*. Colección Escala/IIE, 8. Bogotá, Universidad Nacional - Escala, 1986.

ORTEGA RICAURTE, CARMEN. "Contribución a la bibliografía de la música en Colombia". *UN. Revista de la Dirección de Divulgación Cultural*, 12 (agosto 1973), pp. 83-255.

PARDO TOVAR, ANDRÉS. *La cultura musical en Colombia. Historia Extensa de Colombia*, Vol. XX, tomo 6. Academia Colombiana de Historia. Bogotá, Lerner, 1966.

PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ IGNACIO. *El archivo musical de la catedral de Bogotá*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976.

PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ IGNACIO. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá, Espasa Calpe, 1978.

PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ IGNACIO. *La ópera en Colombia*. Bogotá, Litografía Arco, 1979.

PINILLA, JOSÉ I. *Cultores de la música colombiana*. Bogotá, 1980.

ZAPATA, HERIBERTO. *Compositores colombianos*. Medellín, Carpel, 1962.

Fotografía: el rostro de Colombia

Juan Luis Mejía Arango

Evolución de la técnica fotográfica

La conjunción de dos aplicaciones científicas, una de física y otra de química, tardó siglos en generar uno de los fenómenos de mayor impacto en la vida contemporánea: la fotografía. Etimológicamente, "fotografía" quiere decir "escribir con la luz" y sus orígenes se remontan cuatro siglos antes de Cristo, época desde la cual tenemos noticia de la existencia de la llamada "cámara oscura", instrumento que servía a Aristóteles y después a los árabes para observar los eclipses de sol. El método era simple: a una habitación a oscuras se le hacía un pequeño orificio por donde entraban los rayos solares, los cuales, proyectados en la pared contraria, reproducían de manera invertida las imágenes del exterior.

Durante siglos, el hombre estudió la capacidad de la luz para transmitir las imágenes. En el Renacimiento, el fenómeno cautivó la atención de los pintores y los científicos alcanzaron dos importantes logros en la búsqueda por obtener una imagen nítida dentro de la cámara oscura: el objetivo y el diafragma.

El objetivo permitía corregir la imagen defectuosa, por medio de una lente colocada en el orificio de entrada de la luz ("lente" proviene del latín *lens, lentis*, lenteja, por la similitud de este producto con los cristales biconvexos usados por los italianos). El diafragma regula la cantidad de luz que ingresa a la cámara. Con la incorporación de las dos mejoras, los artistas empezaron a utilizar la cámara oscura para realizar los bocetos para sus obras. De allí surgió uno de los mayores aportes del Renacimiento: el dominio de la perspectiva.

A medida que la técnica se popularizaba, surgió la necesidad de la cámara portátil para poder realizar los dibujos en cualquier lugar y circunstancia. Existieron los más variados modelos: cámaras que podían adaptarse a la cabeza; tiendas, coches y sillas de manos convertidas en cámara. En el siglo XVII quedó reducida a una pequeña caja de madera que se podía transportar debajo del brazo.

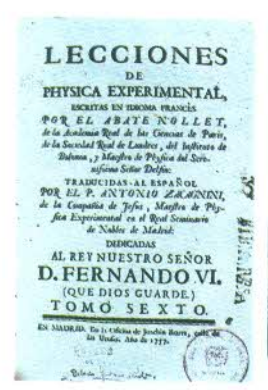


Jean-Baptiste-Louis, barón Gros, pionero de la fotografía en Colombia. Grabado de A. Mare, "El Correo de Ultramar", Año 17 Nº 3, París, 1860. Colección Camilo Calderón Schrader, Bogotá.

Estaban dados casi todos los elementos para que surgiera la fotografía: la cámara, el objetivo, el diafragma y el papel. Faltaba la sustancia que permitiera perpetuar la imagen. Era el turno de la química.

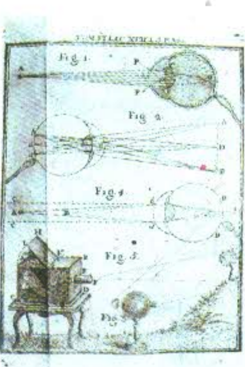
Experimentos químicos. Niepce

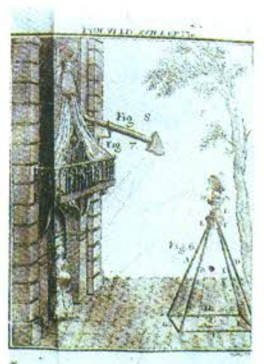
Ya en el siglo XVI, David Fabricius describía la influencia de los rayos luminosos sobre el cloruro de plata. En 1737, Jean Hellot escribía con nitrato de plata sobre un papel blanco, permaneciendo el texto invisible hasta no ser expuesto a la luz, en un intento por desarrollar una escritura secreta. A finales del siglo XVIII, el inglés T. Wedwood lograba siluetas de hojas y alas de insectos sobre una superficie de cuero blanca impregnada con nitrato de plata. A comienzos del siglo XIX, Joseph-Nicéphore Niepce (1765-1833) compartía las labores agrícolas de la provincia francesa con sus aficiones científicas, entre las cuales sobresalía la práctica de la litografía. Como no sabía dibujar, las ilustraciones sobre la piedra de grabar las realizaba su hijo Isidore, quien en 1814 se alistó en la guardia de corps de Luis XVII. Al quedarse sin dibujante, Niepce empezó a experimentar con la cámara oscura, en un intento por fijar las imágenes en la piedra mediante este procedimiento. Sin embargo, la piedra resultaba demasiado engorrosa y en su búsqueda por encontrar un «agente capaz de imprimir de modo

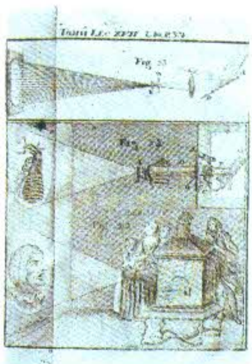


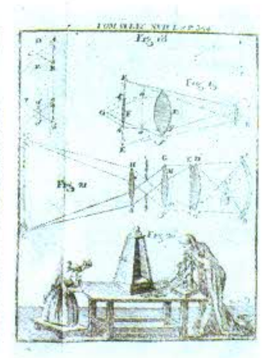
LECCIONES
DE
PHYSICA EXPERIMENTAL,
ESCRITAS EN IDIOMA FRANCÈS
POR EL ABATE NOLLET,
de la Academia Real de las Ciencias de Paris, de la Sociedad Real de Londres, del Instituto de Bolonia, y Maestro de Physica del Serenissimo Señor Delfin:
TRADUCIDAS AL ESPAÑOL
POR EL P. ANTONIO ZACAGNINI,
de la Compañia de Jesus, Maestro de Physica Experimental en el Real Seminario de Nobles de Madrid:
DEDICADAS
AL REY NUESTRO SEÑOR
D. FERNANDO VI.
(QUE DIOS GUARDE.)
TOMO SEXTO.

EN MADRID. En la Oficina de Joachin Ibarra, calle de las Urosas. Año de 1757.









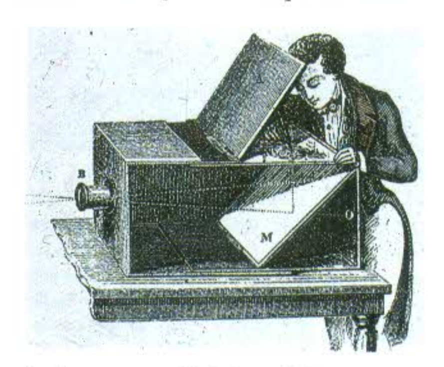
Portada de "Lecciones de physica experimental", del abate Jean-Antoine Nollet (Madrid, Joaquín Ibarra, 1757) y láminas sobre la cámara oscura, la linterna mágica y el microscopio solar. Biblioteca Nacional, Bogotá.

exacto y duradero las imágenes transmitidas por los procedimientos ópticos», decidió experimentar con medios más adecuados como estaño, papel, peltre o cristal emulsionados. En uno de sus experimentos, Niepce impregnó un grabado con aceite y lo colocó sobre una placa cubierta con "betún de Judea". Luego de tres horas de exposición a los rayos solares, el betún se endureció y absorbió las líneas del grabado, logrando, luego de lavar la placa con trementina y aceite, duplicar la imagen. Niepce llamó a su descubrimiento *heliografía*, técnica que permitirá en un futuro el desarrollo del fotograbado. Entusiasmado por el hallazgo, Niepce decide impregnar una placa de peltre con el barniz de Judea y la coloca dentro de una cámara oscura provista de un prisma para corregir la inversión lateral de la imagen. Ubicó la pequeña cámara en la ventana y luego de ocho horas de exposición, la placa quedó grabada con el paisaje que el 5 de mayo de 1816 se contemplaba desde el estudio de Niepce. Física y química se daban la mano: había nacido la fotografía. Joseph-Nicéphore llamaría al descubrimiento "punto de vista", para diferenciarlo de los heliograbados que se limitaban a reproducciones de láminas.

Unos años después de los experimentos de Niepce, a un inglés llamado William Henry Fox Talbot (1800-1877), mientras dibujaba con su cámara oscura, durante su viaje de luna de miel por Italia en 1833, se le ocurrió la idea de fijar de manera permanente la imagen reflejada en la lente del aparato. Ya en Inglaterra, logró transferir las formas de hojas expuestas directamente sobre papel de dibujo cubierto con una solución de sales y nitrato de plata disuelta en agua destilada. Luego mandó construir una pequeña caja de madera, a la que llamaba trampa para ratones, y le introdujo el mismo papel, logrando una serie de negativos de su casa de Lacock Abbey, entre los que figura la imagen de una ventana que se constituye en el primer negativo conocido. Talbot perfeccionó más tarde el revelado de esta imagen latente a la que llamó *calotipia* (del griego *kallos*, bello). Al no lograr apoyo oficial, Talbot patenta el descubrimiento y dedica sus energías a controlar su utilización. Finalmente, ante la imposibilidad de mantener su dominio, en 1851 libera la patente para dedicarse a sus otras aficiones: la matemática, la etimología y la asiriología.

El daguerrotipo

Será la línea de la investigación de Niepce la que finalmente tendrá acogida entre el público. Para continuar sus experimentos, encarga a París una cámara oscura provista de prisma, a la óptica de los hermanos Chevalier, establecimiento del que es asiduo cliente el dandy parisino Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), hombre de teatro y propietario del Diorama, espectáculo que consistía en un amplio decorado de varios planos recortados, que, iluminado, daba la impresión de perspectiva.



La cámara oscura. Grabado ca. 1839.

Enterado por los Chevalier de los descubrimientos de Niepce, Daguerre le escribe solicitando más información sobre los hallazgos y proponiendo una sociedad. Las respuestas del inventor son frías y evasivas, pero en 1829, acosado por la pobreza, decide asociarse con el parisino, aportando «un medio nuevo para fijar las vistas que brinda la naturaleza sin tener que recurrir a dibujante». Niepce muere en 1833 y su hijo Isidore va cediendo sus derechos hasta que Daguerre queda con el dominio total del invento, el cual empieza a perfeccionar; el 19 de agosto de 1839 y con el nombre de *daguerrotipo*, es presentado por François Arago ante la Academia de Ciencias y Bellas Artes de Francia. La noticia se expande como fuego en pólvora. Había nacido la "daguerromanía".

El daguerrotipo en Colombia

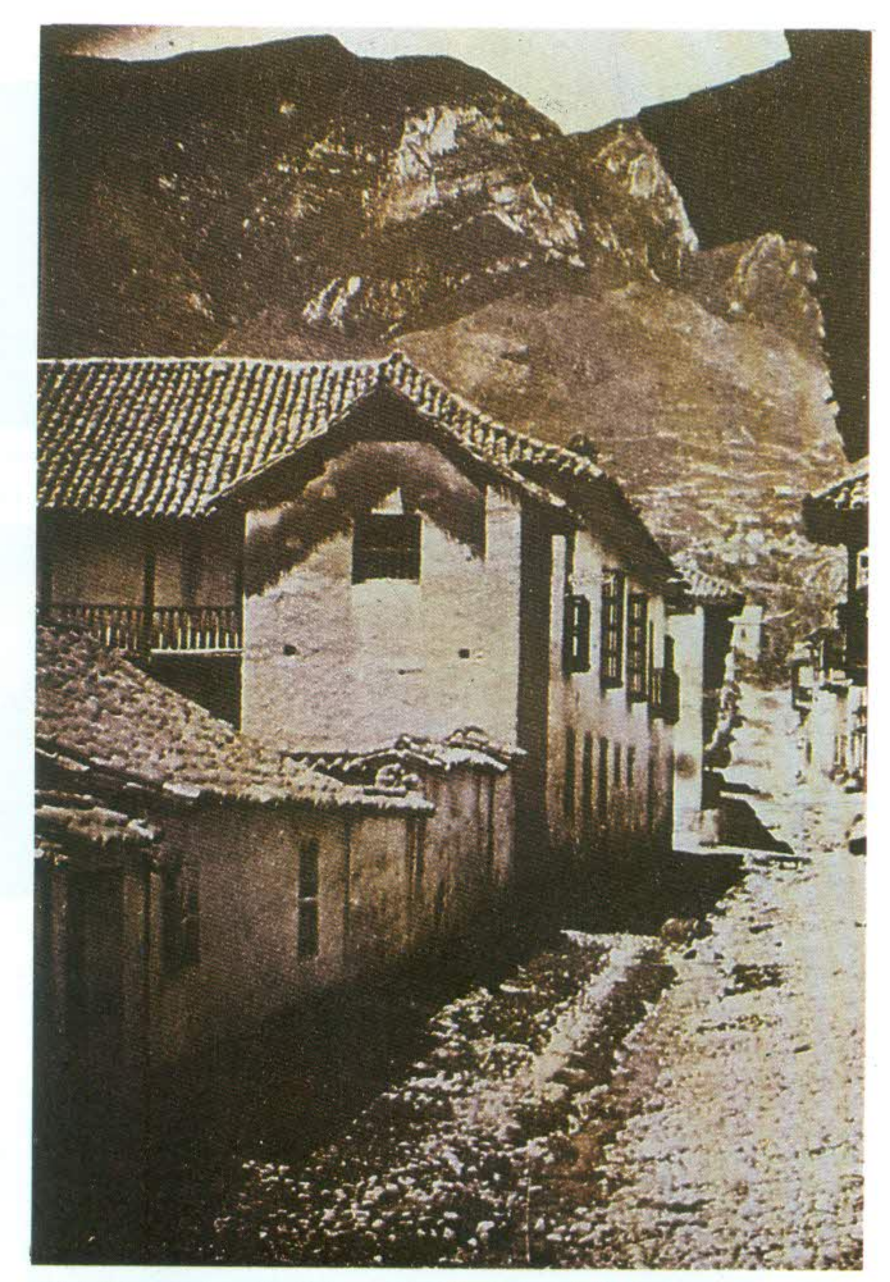
Sabemos que en los establecimientos de los jesuitas se alcanzaron a utilizar como texto las *Lecciones de Physica Experimental*, del abate Nollet, traducidas al español por el P. Antonio Zacagnini y publicadas en Madrid en 1757. En el tomo VI de dichas lecciones aparecen profusamente ilustradas y descritas las experiencias de Athanasius Kircher con la cámara oscura y la linterna mágica (este último aparato consistía en una cámara oscura con la cual se podían proyectar vidrios iluminados o insectos colocados entre dos vidrios, los cuales, al proyectarse sobre un lienzo, multiplicaban su tamaño. El abate reco-

mienda experimentar con una pulga o con la cola de un renacuajo, lo que permite observar la circulación del torrente sanguíneo).

Todo parece indicar que desde finales del siglo XVIII, al menos una pequeña élite tenía información sobre los efectos de la luz en la cámara oscura. Al analizar los pénsumes de los establecimientos educativos de nuestra incipiente vida republicana, se encuentra que prácticamente en todos ellos, dentro de la asignatura de física (correspondiente al segundo año) incluían dentro del capítulo de la luz, el estudio de los diferentes aparatos ópticos. En los exámenes correspondientes al mes de julio de 1839, los colegios de El Rosario y San Bartolomé de Santafé de Bogotá, o de San José de Pamplona y Marinilla, se incluía el estudio de la cámara oscura y la linterna mágica. La casa de educación dirigida por José Manuel Groot en la capital, incluía dentro del capítulo "Prodigiosos fenómenos de la luz", temas como: espectro solar, lentes y sus especies, cámara oscura, linterna mágica, "El ojo es una cámara oscura", etc. El texto utilizado era el *Cours de physique de l'ecole polytechnique*, de G. Lame, cuya décima edición correspondiente a 1840 incluía la descripción de la "Fijación de las imágenes en la cámara oscura" y "El daguerrotipo".

Técnica e influencia del barón de Gros

De manera que, aun en la aislada Nueva Granada, el anuncio de la Academia de Ciencias y Bellas Artes de Francia, en 1839, no debió de tomar por sorpresa a la élite de entendidos. La noticia aparece en un pequeño recuadro de la segunda columna de la página 4 del periódico *El Observador*, del 22 de septiembre de 1839, y dice textualmente: «Consiste el descubrimiento, verdaderamente portentoso, en retratar a lo vivo en perspectiva, por la simple acción de los rayos de luz sobre un papel preparado con cierta sustancia, los objetos simples o complejos cuya imagen se recibe en la cámara oscura por medio de lentes y espejos colocados en ella». Un poco más abajo, en la misma columna, y luego de informar que los campesinos de West Pennard regalaron a la reina Victoria un queso de mil libras, el periódico anuncia que «El Sr. Barón de Gros ha sido recibido por el gobierno como encargado de negocios del Rey de los franceses». Curiosa coincidencia de las dos noticias: la presentación en sociedad de la fotografía y el arribo de quien sería pionero de la actividad en el país. El barón Jean-Baptiste-Louis Gros (1793-1870) era hijo del pintor napoleónico Antoine-Jean Gros y ejerció como diplomático en México, Venezuela, Colombia, Grecia, España, Japón, China e Inglaterra. Fue presidente de la Sociedad Heliographique, la cual, por medio del periódico *La Lumière*, buscaba activar los progresos de la fotografía. Los componentes de este grupo fueron los promotores de los libros de viajes ilustrados con daguerrotipos.

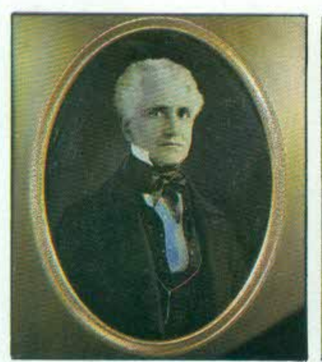


Calle del Observatorio, en Bogotá, daguerrotipo del barón Gros, 1842. 20 x 14.7 cm. Colección particular, Estados Unidos.

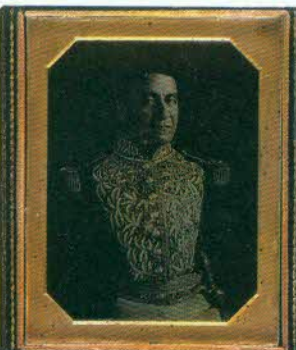
Gros vivió en Colombia entre junio de 1839 y octubre de 1843, y fuera de sus afortunadas actividades diplomáticas, dejó fama de excelente pintor. Por mucho tiempo se recordaron sus cuadros del salto del Tequendama y del puente de Icononzo. Pero son muy pocos los datos que de él tenemos como daguerrotipista en nuestro medio.

Existe un gran vacío en el punto definitivo de la historia de nuestra fo-

DAGUERROTIPOS DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX



José Joaquín Mosquera y Figueroa
Atribuido a John A. Bennet,
ca. 1848 Museo Nacional



José María Melo y Ortiz
Atribuido a John A. Bennet,
ca. 1850 Museo Nacional



Antonio de Castro Uricoechea
John A. Bennet, 1850
Colección Hernández de Alba,



Alejandro Fraser
Anónimo, ca. 1858
Casa Museo 20 de Julio



Liboria de Ibáñez.
Anónimo, ca. 1858.
Casa Museo 20 de Julio.



Dama no identificada
Anónimo, 1858
Colección particular



Julio Quevedo Arvelo
Anónimo, ca. 1860
Colección Miguel H. Rozo, Zipaquirá



Ramón Torres Méndez
Ambrotipo anónimo, ca. 1860
Museo Nacional

tografía: ¿cómo llegaron los primeros instrumentos? Es posible que Gros conociera los secretos de la "cámara lúcida", variante de la cámara oscura, de uso frecuente entre los pintores de la época, y que basado en el folleto publicado por Daguerre, haya logrado adecuar un aparato capaz de producir placas al daguerrotipo. Pero es muy factible también que aprovechando su condición diplomática, haya encargado uno de los aparatos que en serie habían empezado a producir Daguerre y su cuñado Giroux en el mismo año de 1839. El aparato pesaba unos 50 kilos, costaba 400 francos oro e incluía los accesorios para la preparación de la placa, su revelado y el manual con instrucciones. Sabemos, por ejemplo, que el emperador de Brasil, Pedro II, ya había recibido su equipo en marzo de 1840. De manera que es posible que el barón de Gros haya iniciado su actividad con una de las máquinas firmadas y numeradas por Daguerre.

Parece indudable que fue Gros quien introdujo la técnica y entusiasmó a su práctica a los pocos pintores santafereños. El daguerrotipo más antiguo que se conserva está fechado en 1842 y es una placa de 20 x 14.7 cm, que contiene la llamada Calle del Observatorio, de la capital. El propio Gros le coloca una nota en el reverso, en la cual dice que el tiempo de exposición fue de 47 segundos. Esta nota es interesante, pues revela la importancia que se le daba a este factor y porque es muy inferior a los tiempos de exposición que se recomendaban para el hemisferio norte. En efecto, según el folleto de Daguerre, los tiempos recomendables en París eran: 3 a 4 minutos en junio y julio; 5 y 6 en mayo y agosto y 30 a 60 en noviembre, diciembre y enero, conforme «el tiempo sea sereno o cubierto».

Daguerrotipos neogranadinos

Sin embargo, la primera noticia que tenemos de daguerrotipos en Nueva Granada corresponde a Luis García Hevia (1816-1887). En 1841, el país padecía una de sus tantas guerras civiles, esta vez la llamada guerra de los Supremos o de los Conventos, y el gobierno de la capital, con el fin de estimular los esfuerzos de agricultores y artesanos para conservar la paz y «para probar a los trabajadores del orden que el hombre laborioso no es revolucionario jamás», decide convocar para el 28 de noviembre de 1841 a una exposición de la industria bogotana. El jurado otorgó los premios en este orden: «Primero: los cien pesos a la máquina de hacer limas, siempre que su autor la concluya y pique una lima en presencia de uno de los jurados. Segundo: un premio de diez pesos a los cueros de becerro, imitación de los ingleses, siempre que se compruebe ser curtidos y beneficiados en el país. Tercero: otro a las muestras de daguerrotipo, escultura y pintura, presentadas por el señor Luis García Hevia».

Es bien diciente este tercer lugar, pues refleja la indiferencia que el descubrimiento causó en la capital de la Nueva Granada. ¿Por qué en los periódicos no hay una sola mención de los daguerrotipos de Gros, como sí los hay de su pintura? ¿Por qué una técnica tan revolucionaria no alcanza sino un tercer premio? Es realmente sorprendente que un hecho de tal importancia haya pasado prácticamente desapercibido, excepto para el reducido grupo de pintores que existía en la pequeña ciudad: José María Espinosa (1796-1883), José Manuel Groot (1800-1878), Ramón Torres Méndez (1809-1885), Manuel Dositeo Carvajal y Luis García Hevia.

Como en todo el mundo, los pintores y en especial los miniaturistas se interesaron en el daguerrotipo, no sólo por interés profesional sino porque el descubrimiento representaba una competencia que ponía en peligro sus pocos ingresos como pintores. El hecho de que muchos de ellos se dedicaran a la nueva técnica generó una alta calidad, pues incorporaron el oficio y el sentido de la composición a las pequeñas láminas de metal.

El más importante de los pintores-fotógrafos fue sin duda García Hevia, hombre inquieto que se sentía limitado por el aislamiento en que vivía el país. Practicó la pintura y la fotografía en sus distintas técnicas, y tuvo una activa participación en política y en la masonería. Muy seguramente aprendió la daguerrotipia al lado de Gros y luego transmitió sus conocimientos a varios de sus discípulos, en especial a Fermín Isaza, quien luego abriría en Medellín, en 1848, su propio gabinete, convirtiéndose en el primer neogranadino en tener establecimiento propio.

Terminada la guerra civil, el país regresa a la calma, oportunidad que aprovechan los daguerrotipistas viajeros para recorrer la áspera geografía de la Nueva Granada. Durante los años cuarenta, es común encontrar daguerrotipos con los nombres de F. Goni, E. Sage, Federico Martiner, Alejandro Lacointe, Emilio Herbruger, Thomas Helsby, Rafael Roca. Algunos de ellos se radicaron en el país, pero la mayoría sólo se quedaba unos pocos meses en cada población y luego continuaba su errancia. El más nombrado de los que se quedaron fue John Armstrong Bennet, recordado por su Galería de Daguerrotipo y por la imprudente intromisión en los asuntos políticos de la nación.

La publicidad la realizaban por medio de avisos de prensa, en los que proclamaban el grado de perfección que había alcanzado su técnica, a la vez que hacían recomendaciones para el retrato: a las damas se les pedía lucir trajes oscuros, a los hombres casaca negra y a los militares que invirtieran el lugar de condecoraciones e insignias.

Grande debía de ser el revuelo que causaba la llegada de uno de estos personajes cargados de insólitos aparatos. El equipo constaba de varias cámaras —para los distintos tamaños—, marcos, cubetas, estuches y unos soportes especiales destinados a servir de apoyo a la cabeza (*appui-tête*) o al busto (*appui-tronc*), pues el modelo debía permanecer rígido por varios minutos mientras se realizaba la exposición. Por ese motivo, en casi todas las placas los retratados aparecen apoyados en un mueble y son muy pocas las imágenes de niños e inexistentes las de animales.

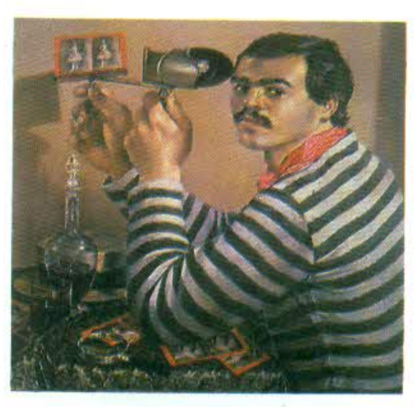
El daguerrotipo fue el medio ideal para perpetuar la imagen de la casta militar y la incipiente aristocracia criolla que trataba de sustituir las vetustas estructuras coloniales. En las pequeñas laminillas tornasol aparecen sus rostros con la misma expresión de «solemnidad asombrada» que puso José Arcadio Buendía cuando Melquiades le hizo el primer retrato, en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Al igual que la miniatura, el daguerrotipo tenía un carácter personal e íntimo, concebido más para guardar que para exhibir. El hecho de ser piezas únicas y la elegancia de los finos estuches de cuero y tafetán, lo colocan más cerca del relicario que del objeto para lucir.

EL COLODIÓN HÚMEDO

Experimentos de Talbot

Luego de la sensación que produjo el daguerrotipo, las investigaciones se dirigieron a perfeccionar el invento en varias direcciones. Se buscaba mayor definición, menos tiempo de exposición y, sobre todo, la posibilidad de obtener varias copias de una misma placa. La definición se lograba con mejores objetivos y la rapidez con nuevas emulsiones.

Fueron las investigaciones de Talbot las que llevaron al desarrollo de la fotografía propiamente dicha, es decir, a la posibilidad de sacar múltiples copias de un negativo. Irónicamente, fue el calotipo el que se perpetuó y el daguerrotipo quedó relegado al rincón de los objetos curiosos.



Utilización del estereoscopio en el cuadro "El mirón", de Enrique Grau, 1981. 110 x 110 cm. Colección particular, Barranquilla.

La búsqueda de un soporte más barato y ligero que la placa de metal, había llevado a experimentar con varios elementos, entre ellos el vidrio. A pesar de que este material no imponía su textura y era ligero y barato, tenía el inconveniente de que no existía un medio estable que permitiera sujetar las sales de plata que tendían a evaporarse durante el proceso de revelado.

Al principio de la década del cincuenta, una sustancia nueva utilizada para curar las heridas de guerra, sirvió al escultor inglés Frederick Scott Archer como emulsión para fijar las sales de plata a la superficie del vidrio. Archer llamó a la sustancia "colodión" (del griego *kolla*, pegar) y logró excelentes resultados exponiendo la placa todavía húmeda de nitrato de plata. El nuevo procedimiento exigía gran habilidad del fotógrafo, debido a que la superficie del vidrio tenía que quedar cubierta de emulsión de una manera uniforme, pues cada imperfección se reflejaría en las copias. El desarrollo de la técnica del colodión húmedo sepultó al daguerrotipo, redujo la exposición a pocos segundos y, sobre todo, permitió las copias múltiples sobre papel, lo que disminuyó considerablemente los costos, permitiendo la democratización del retrato.

Un subproducto del nuevo descubrimiento fue el *ambrotipo*, que consistía en una copia única de vidrio, recubierta de colodión húmedo y nitrato de plata, subexpuesta, la cual producía un negativo muy transparente al cual se le colocaba un papel negro al



Doble retrato. Ambrotipos, ca. 1865. Colección David Muñoz Azuero, Bogotá.

reverso, dando como resultado una imagen positiva.

Tarjetas de visita

La popularidad de la fotografía la consolida la llamada "tarjeta de visita", patentada por el francés Disderi en 1854 y popularizada por Napoleón III en 1859. El procedimiento lograba ocho o diez fotografías del tamaño de una tarjeta de visita, alineadas en un solo clisé obtenido por una cámara dotada de varios objetivos.

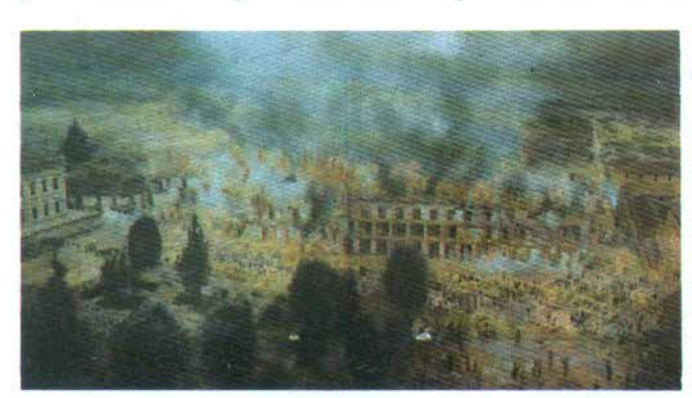
A pesar de que la fotografía perdió calidad artística debido al estereotipo en las poses, ganó en riqueza iconográfica, pues el retrato deja de ser patrimonio de los poderosos y por primera vez en la historia una amplia capa de la población logra ver representado su propio rostro. Un cronista antioqueño de la época describe la nueva situación: la fotografía, dice, «ha puesto al mundo en condiciones idénticas pintando con igual fidelidad y baratura a un emperador con sus escudos y blasones, que a un arriero con su sombrero de anchas alas y su camiseta tunjana. La luz del cielo es una gran demócrata: pinta desde su cámara oscura cuanto se le pone delante, no importa que sea un harapo». Los arrogantes rostros y finos vestidos del daguerrotipo empiezan a mezclarse con las caras mestizas y los trajes populares de la tarjeta de visita. Lo que no logró la Comisión Corográfica lo obtiene la fotografía: mostrar la verdadera faz del país, su diversidad y riqueza cultural.

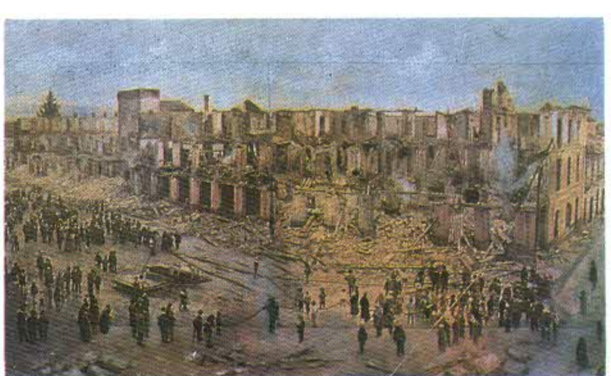
Otra gran diferencia con el daguerrotipo, es que la tarjeta está hecha para mostrar, no para guardar. El estuche de tafetán da paso a un nuevo elemento: el álbum. Diseñado para coleccionar las fotos de parientes y amigos, ocupa un lugar primordial en los lugares sociales de las residencias y refleja las afinidades políticas, pues las primeras páginas se reservan para los jefes y militares afectos al credo político de la familia.

Tal vez el mayor aporte del negativo lo constituye la posibilidad del retoque. Con ingenuidad, un periódico del siglo pasado resume la nueva situación con las siguientes palabras: «Hay muchos caprichos, muchas necedades; feas que quieren quedar bonitas, tuertos y bizcos con los ojos buenos, blancos que no se acomodan con las sombras, y negros a quienes hay que hacer blancos». La posibilidad de modificar el negativo genera una nueva especialidad en el estudio: se trata del retocador, quien interviene para corregir defectos técnicos o para ajustar las fisonomías a los ideales estéticos de la época. En otras ocasiones, debido a los pocos elementos del decorado y para quitarle monotonía a los paisajes de fondo, se pintaban directamente sobre el negativo nubes y gaviotas o simplemente se le pegaba un pedazo de cartón que en el positivo aparecía como un romántico plenilunio. La imagen del fotógrafo solitario da paso a la organización de talleres artesanales, generalmente de familia, en los que estaba claramente marcada la división del trabajo. Existía el maestro fotógrafo y los ayudantes y aprendices en revelado, retoque e iluminación.

Desde la época del daguerrotipo se acostumbraba iluminar las placas, colocando un poco de dorado a las charreteras de los militares o un carmín sutil en las mejillas de las damas. Con las copias sobre papel, la iluminación se facilita y expertas manos retocan los retratos con tenues manchas de acuarela o incluso con óleo, técnica que practicó con éxito el malogrado Gonzalo Gaviria. Durante un tiempo, la moda consistió en decorar las fotografías con fragmentos de plumas o con alas de mariposa.

La demanda de múltiples copias permite una buena ganancia para el fotógrafo, que logra así estabilidad y





Incendio y ruinas de las Galerías en la Plaza de Bolívar, Bogotá. Fotografías iluminadas, 1900. Casa Museo 20 de Julio, Bogotá.

TARJETAS DE VISITA
(1880-1912)



Federico Rivas Frade
Duperly & Son (Henry L. y Ernesto Duperly)



Diego Mendoza Pérez
Duperly & Son



Rafael Rocha Castilla
Duperly & Son



Domingo Acosta
Antonio Faccini



Diego Fallon
Julio Racines y Rafael Villaveces



Mercedes Alvarez de Flórez
Julio Racines



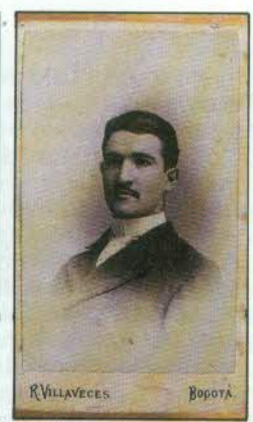
Roberto Sarmiento
Julio Racines



Ruperto Ferreira
Julio Racines y Rafael Villaveces



Manuel Ezequiel Corrales
Julio Racines y Rafael Villaveces



Antonio José Uribe
Rafael Villaveces



José María Gutiérrez
Gonzalo Gaviria



Carlos de Greiff.
Gonzalo Gaviria.



Eduardo Posada
Juan M. Carrasquilla



Max Grillo
Ezequiel de la Hoz



José León Armero
Aristides A. Ariza

Tamaño promedio: 10.4 x 6.3 cm. Fotografías en la Colección José Joaquín Herrera P., Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Victoriano de D. Paredes.
Copia en albúmina de Demetrio Paredes.
Colección Elvira Paredes de Posse, Bogotá.

posición social. El archivo empieza a constituirse en su gran patrimonio, pues de él dependen los futuros pedidos. A partir de la década del sesenta en todas las poblaciones de importancia surgen gabinetes fotográficos. Miles de tarjetas de visita salieron de los estudios de Luis García Hevia, Demetrio Paredes (ca.1830-ca.1898), Vicente Restrepo (1837-1899), Pastor Restrepo (ca.1840-?), Antonio Faccini (ca.1840-1897), Ezequiel de la Hoz, Quintilio Gavassa, José Gregorio Gutiérrez Ponce (1842-?) y tantos otros fotógrafos de la época. Si existe monotonía por lo estereotipado de las poses, el envés de las tarjetas se enriquece con la variedad de diseños con los que los fotógrafos identificaban sus estudios.

Se puede afirmar que si el daguerrotipo fue el género que representó los finales de la Nueva Granada, la tarjeta de visita se constituyó en el reflejo de los utópicos Estados Unidos de Colombia. Refiriéndose a los radicales de Santander, fotografiados por Demetrio Paredes, Hernando Téllez afirma: «Allí están, enfáticos, afirmativos, pertinaces, románticos, decididos, virilmente galantes e impertinentes. Sopla sobre esas cabezas un viento de revolución, un aire de grandes frases, de altos tropos inflamados».

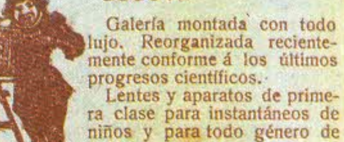
LA PLACA SECA

El método del colodión húmedo, no obstante el progreso que representaba, resultaba poco práctico y exigía gran pericia en el ejecutante. Por eso fotógrafos y científicos canalizaron sus investigaciones en búsqueda de una emulsión seca, que no implicara preparación previa. El logro de la "placa seca" no fue hallazgo de un genio solitario, sino la conjunción de múltiples experiencias que al fin lograron producir una lámina de vidrio recubierta con gelatina y bromuro de plata. Hacia 1878, se empezaron a producir industrialmente negativos de gelatina seca que recibían su nombre según el tamaño: *"boudoir"*, *"parís"*, *"mignon"*, *"álbum"* y *"paseo"*. El fotógrafo, al ser liberado del proceso previo, pudo dedicar más tiempo al objeto y la mayor sensibilidad del nuevo negativo permitió una menor exposición. Con estas nuevas condiciones desaparecieron las rígidas y estereotipadas posturas que obligaban los procesos anteriores. Los estudios se convierten en pequeños escenarios equipados con telones y muebles que permiten crear una "atmósfera", la cual, complementada con la pose, refleja la personalidad o el oficio del retratado. De allí surgen también los "cuadros alegóricos", populares a fin del siglo y con los cuales se conmemoraban las fiestas patrias o religiosas.

El daguerrotipo y la tarjeta de visita fueron medios para la fotografía individual. La mayor sensibilidad y el formato de las placas secas (hasta de 30 x 40 cm) permite la toma de grupos de amigos, familiares o copartidarios. La foto se sale del álbum y ahora, enmarcada, compite con las imágenes religiosas que monopolizaban las paredes. El nuevo proceso también permite libertad de movimiento. Desaparecidas las dificultades para preparar la placa, los fotógrafos sacan la cámara del estudio y enfocan los exteriores. Gracias a las tomas de Marco A. Lamus, Luis Felipe Jaspe (1851-1944), Jeneroso Jaspe (1846-1918), Julio Racines (1848-1913), Quintilio Gavassa, Ezequiel de la Hoz, Luciano Rivera Garrido (1846-1899), Henri Duperly (?-1908), Benjamín de la Calle (1869-1934), Horacio y Melitón Rodríguez (1875-1942), podemos seguir la vertiginosa transformación que empezaron a sufrir nuestras poblaciones en su tránsito de aldea colonial a ciudad republicana. Las plazas se transformaron en parques, las calles se arborizan, las fachadas se decoran, las bombillas reemplazan los faroles, nuevas construcciones compiten con los templos en altura y volumen.



256, Calle 13 - Apartado 235
BOGOTA



Galería montada con todo lujo. Reorganizada recientemente conforme á los últimos progresos científicos.

Lentes y aparatos de primera clase para instantáneos de niños y para todo género de trabajos.

Tocador para señoras anexo á la galería.

Ampliaciones de insuperable ejecución artística en todos los estilos y tonos deseables.

Remítasenos cualquier fotografía y $ 8 oro ó su equivalente en otra moneda y le enviaremos artística ampliación de 50 centímetros de alto por 40 de ancho, montada en lienzo y de ejecución irreprochable. Certificación y porte franco á todas partes del mundo.

Edición en grande escala de Postales al bromuro de plata con asuntos de grande atracción artística.

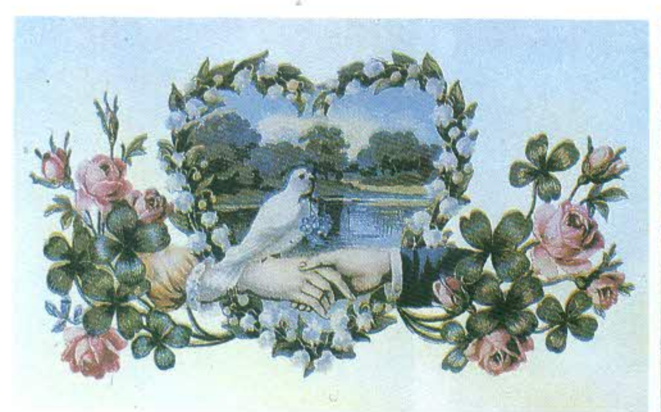
Catálogos y listas de precios gratis á quien los pida mencionando este periódico.

Aviso publicitario de la Fotografía de Aristides A. Ariza. "El Gráfico", agosto 5 de 1911.
Biblioteca Luis Angel Arango.

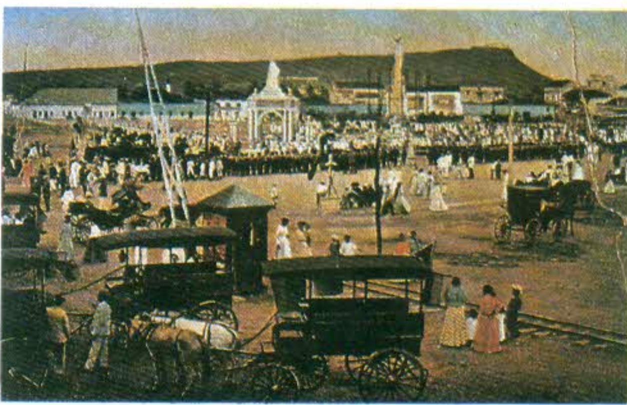
Pero también por las calles marchan los ejércitos. La época de la placa seca refleja los convulsionados años de transición entre el radicalismo y la Regeneración. A pesar de que en nuestros archivos no aparecen los desgarradores «paisajes después de la batalla» que conmovieron al mundo después de las guerras de Secesión, Crimea y la Triple Alianza, es palpable el ambiente de guerra que se respira en las fotos de fin de siglo. Abundan los militares, las insignias, las poses marciales. Los generales de ambos bandos son los ídolos populares, oportunidad que aprovechan los fotógrafos para vender cientos de copias.

SIGLO XX: POPULARIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

El cambio de siglo nos sorprende en el campo de batalla. El país vive en el absoluto caos económico y político. La separación de Panamá lo sumerge en profunda crisis moral. Bajo el lema de «más administración y menos política», Rafael Reyes trata de suplantar la pesadilla de la guerra por el sueño del progreso. Los fotógrafos, partícipes de este nuevo espíritu, desempolvan sus equipos y salen en busca de los símbolos del progreso. El ferrocarril se convierte en el gran personaje. En las fotografías se palpa la ansiedad que genera la llegada de las primeras locomotoras a las estacio-



Tarjeta de amor. Exposición "Historia de la tarjeta postal", Museo del Siglo XIX, Bogotá.



Celebración del centenario de la independencia de Cartagena. Postal impresa en rotograbado, de autor no identificado, 1911. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango.

nes recién construidas. Bajo el esfuerzo del hombre, el paisaje empieza a transformarse y genera una nueva perspectiva: los rieles se unen en el infinito, el muelle se proyecta sobre el mar, un enorme corte hiere la montaña, un gran puente pende sobre el río.

Para conmemorar el centenario del grito de independencia, se organiza en la capital una gran exposición industrial que resume aquel sueño del progreso. Como en las grandes exposiciones universales, no es el arte sino la técnica la que atrae la atención del público visitante. Son el acero y el vapor los elementos que sintetizan el ingenio humano. En fotografía, el medio que resume la generación del Centenario es la tarjeta postal. Diseñada para enviar mensajes cortos, estas "tarjetas de amor y cortesía" reflejan una nueva manera de ver la vida, de expresar los sentimientos y de estrechar los lazos de amistad.

Fotografía aficionada

La placa seca había permitido acelerar el proceso de la fotografía. Pero el soporte en vidrio implicaba una cámara aparatosa que debía ser sostenida por un trípode.

En 1889, George Eastman Kodak (1854-1932) logra perfeccionar el celuloide como soporte, elemento dúctil que permite envolverse dentro de la cámara. Había nacido el "rollo" fotográfico. El nuevo sistema era lo suficientemente sensible para lograr el viejo anhelo de la fotografía: la instantánea. A partir de entonces, Eastman desarrolla un pequeño modelo de cámara que puede transportarse con facilidad y no requiere ningún otro aditamento. Bajo el lema «Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto», las cámaras portátiles inundaron el mundo. A partir de ese momento cualquier persona pudo tomar fotografías. El gesto casual y espontáneo pudo ser captado imprimiéndoles a las placas un aire de naturalidad. La "instantánea" liberó a la fotografía del yugo de la pose y la sacó del estudio para introducirla en la intimidad del hogar.

La cámara empieza a acompañar a la gente en todas las situaciones de la vida. Desde el nacimiento hasta la muerte, las imágenes van siendo cuidadosamente colocadas con esquineros en las páginas del álbum, que se convierte en el soporte de la memoria de la familia, y como dice con sarcasmo Susan Sontag, «con frecuencia es lo único que queda de ella». En la actualidad, con la rapidez de los procesos de revelado, la fotografía ha perdido el sentido de perdurabilidad y parece un simple instrumento para el recuerdo del pasado inmediato. Tan pronto pasa el acontecimiento, al pequeño álbum se le da una ojeada, se le concede una leve sonrisa y luego, como diría Borges, se convierte en un «recuerdo inolvidable de una tarde ya olvidada».

Al popularizarse la técnica, los fotógrafos pierden el monopolio y sólo se recurre a ellos en circunstancias concretas, especialmente para dejar testimonio de los ritos de iniciación social: bautizos, primeras comuniones, celebración de los quince años, graduaciones y matrimonios, son acontecimientos que no se pueden dejar en manos de aficionados. Parte del rito lo constituye la presencia del fotógrafo, quien con su trabajo da fe del preciso instante del cambio de *status*. La ausencia en la foto del grupo es una vieja forma de rebeldía, manifiesta en los mosaicos conmemorativos de una promoción.

Fotografía callejera

La facilidad para adquirir cámara e implementos fue desplazando a los fotógrafos a plazas y parques populares, a la caza de aquellos que no tienen el privilegio de poseer equipo ni técnica.

El fotógrafo de cajón o de parque es el sobreviviente de los tiempos heroicos de la fotografía. Sólo puede trabajar cuando hay condiciones atmosféricas favorables y su equipo se reduce al cajón, dotado de un pequeño lente y una manga de tela negra que permite operar a ciegas el papel sen-



Julio Sosa, fotógrafo del parque de Chapinero, en Bogotá. Fotografía de Patricia Rincón. Archivo El Tiempo, Bogotá.

sibilizado y el revelador, que reposan en el interior de esta primitiva "cámara oscura". Sobre una pared o a un lado del aparato, pende un muestrario de su trabajo y debajo del trípode, coloca un recipiente con fijador, de donde proviene el término "poncherazo" con el que se conoce la técnica en algunas regiones del país. Las fotos están enmarcadas en guirnaldas o corazones que adornan estos populares testimonios de amor.

El fotógrafo de acera prosperó durante las décadas del cincuenta y sesenta, debido a la aparición de la Olympus Pen, máquina fácil de cargar y operar y que dobla la capacidad de la película. El peatón se convirtió en personaje. Realizada la toma, el fotógrafo entrega un recibo para reclamar la copia ampliada o en simple contacto. El álbum fue desplazado por las billeteras que venían provistas de portarretratos adecuados al formato 6 x 9 y que permitían llevar los recuerdos en el bolsillo. Durante la década del setenta la foto de billetera fue reemplazada por los llamados "telescopios", pequeños tubos de plástico en cuyo interior reposaba una diapositiva. Esta técnica revivió por algún tiempo la euforia de la fotografía estereoscópica.

El fotógrafo de Polaroid recorre aeropuertos y sitios turísticos ofreciendo por pocos pesos el desteñido recuerdo del adiós o del asombro.

Reportería gráfica

El 25 de febrero de 1862, el general Leonardo Canal ataca el convento de San Agustín de Bogotá, refugio de las tropas que defendían la capital. Dos artistas de la época registraron de diferente manera el hecho: Manuel Dositeo Carvajal, desde el tejado de su casa, toma apuntes en su libreta de dibujo, con la intención de reproducir por medio del grabado las imágenes del asalto, al igual que en otras latitudes hacían los "artistas de la mancha". Por el contrario, Luis García Hevia, concluida la batalla, traslada su cámara hasta el convento y realiza las primeras tomas de reporterismo gráfico en la historia de la fotografía en Colombia. Las dos actitudes reflejan el interés que a partir de ese momento se despierta por lograr el testimonio gráfico de un hecho, el cual, reproducido de manera mecánica, ha de causar impacto en la opinión pública.

En agosto de 1881, Alberto Urdaneta (1845-1887) inicia la publicación del *Papel Periódico Ilustrado*, primera



Tipo de indio jaulero de Bogotá.
Copia en albúmina de Julio Racines, ca. 1884.
Colección Jorge Langlais, Bogotá.



Tipo de indio jaulero de Bogotá.
Grabado de Ricardo Moros Urbina, .
Papel Periódico Ilustrado, No. 86, 1886.

publicación con marcada intención gráfica que se edita en el país. Las ilustraciones provienen en su mayoría de fotografías realizadas por Urdaneta o Julio Racines, las cuales eran luego multiplicadas con la técnica de xilografía por el grabador español Antonio Rodríguez y sus discípulos.

Habrá que esperar a que se desarrolle la técnica del fotograbado para lograr publicaciones ilustradas con fotografía. En Colombia la primera es *El Gráfico*, aparecida en 1910, seguida por *Cromos* (1916) y *Sábado*, de Medellín (1921). A partir de estas publicaciones, la fotografía social y de modas adquirirá gran importancia. «Ver y ser visto, he aquí el deseo y la nueva esperanza de la mitad de la humanidad», es el lema con el cual, unos años más tarde, saldrá la revista *Life*.

En 1924 aparece en Bogotá el vespertino *Mundo al Día*, primer periódico del país en contar con fotógrafos de planta, origen de un nuevo tipo de profesional: el reportero gráfico (del latín *portare*, llevar). Lejos quedaban los tiempos del fotógrafo recogido en su estudio. Ahora su lugar es el exterior y el éxito depende del sentido de la oportunidad. Desde entonces el hecho tendrá verosimilitud si se ha logrado fotografiarlo. La palabra cede el paso al impacto de la imagen.

Uno de los primeros y más importantes reporteros gráficos del país fue Jorge Obando (1891-1982), activo desde 1923 hasta 1970. Armado con su cámara Cirkut Eastman Kodak, que giraba 360 grados sobre el eje, don Jorge logró dar testimonio de la gran transformación que sufre Colombia a partir de los años treinta de este siglo. El gran formato de sus fotos es el adecuado para registrar el nuevo personaje de la historia: la muchedumbre. Obando es el fotógrafo de lo colectivo, de la masa anónima que invade calles y plazas de las incipientes ciudades. Si alguna imagen puede sintetizar la "revolución en marcha" (que fue lema del primer gobierno de Alfonso López Pumarejo, 1934-1938), es una manifestación captada por la lente de este gran fotógrafo.

Otros importantes precursores del reporterismo gráfico fueron los hermanos Ignacio (1907-1981) y Luis Gaitán (1913). El primero logró vender, en 1938, las imágenes del accidente aéreo del campo de Santa Ana, primeras fotos de un acontecimiento colombiano que circularon en el exterior; Luis, en compañía de otros reporteros de la época, logró impresionantes fotos del levantamiento popular del 9 de abril de 1948. Los hermanos Gaitán fueron también pioneros en la utilización del *flash* de magnesio para la toma de placas nocturnas o de instantáneas de interior.

Entre los miles de reporteros gráficos que han trabajado en el país, es necesario recordar a Leo Matiz, Manuel H. Rodríguez, Nereo López, Carlos Caicedo, Alicia Chamorro, Sady González, Fabio Serrano, Carlos Rodríguez, Horacio Gil Ochoa, Gui-

llermo Molano, Luz Elena Castro y Gabriel Buitrago.

Usos de la fotografía

Reseña antropométrica

Un problema que ha afrontado la policía de todos los tiempos ha sido el de probar la identidad. El primer método científicamente acogido fue el de la filiación antropométrica propuesto por el médico francés Adolphe Bertillon en 1882 y basado en una serie de medidas anatómicas acompañadas con la fotografía del reseñado. Posteriormente, este método fue complementado con las huellas digitales, antiguo sistema chino incorporado por Francis Galton a Occidente.

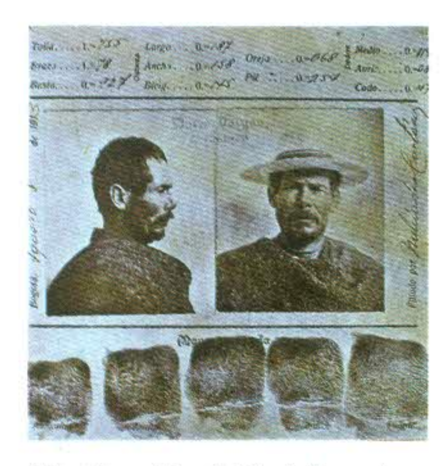
La reseña, utilizada inicialmente para identificar delincuentes, se ha movido entre dos posiciones extremas: una, plantea el método como indispensable para el control del individuo, esencial para la supervivencia del grupo; por el contrario, otra posición encuentra este sistema violatorio del derecho a la intimidad y tentación permanente de los regímenes totalitarios para limitar la autonomía individual. Lo cierto es que de la reseña judicial se pasó a los múltiples carnés de identidad que exigen los complejos roles sociales de la actualidad.

Cédula electoral

La ley 31 de 1929 determinó que a partir de 1935 se requería de una cé-



Elisa Botero Mejía, fotografía de Melitón Rodríguez en portada de "Sábado", Medellín, abril 29 de 1922.



Ficha antropométrica de Belisario Franco, "por vagancia y ratería", 1914. Museo de la Policía Nacional, Bogotá.

dula de ciudadanía para poder ejercer el derecho al sufragio. Como la ley exigía que la cédula incluyera el retrato, el año de 1934 fue de gran actividad para los fotógrafos. En los periódicos de la época se encuentra gran cantidad de información relativa a la forma como se deben obtener las fotografías y los directorios políticos constituyen fondos especiales para suministrarlas gratuitamente a sus copartidarios. Los pueblos que carecen del servicio envían telegramas como éste: «Iza, octubre de 1934. Liberalismo entusiasmado desea obtener cédula. Influyan envío fotógrafo».

Fotografía arqueológica y antropológica

Desde el comienzo de la fotografía, se definieron las posibilidades que ofrecía a la arqueología. En el discurso de presentación del daguerrotipo ante la Academia, Arago decía: «Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren los grandes monumentos de Tebas, de Menfis, de Karnak, se necesitarían veintenas de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo hombre puede llevar a fin ese trabajo inmenso». Desde entonces, la cámara se convirtió en una de las herramientas esenciales del arqueólogo.

En Colombia la más antigua fotografía de un objeto arqueológico corresponde al famoso Poporo Quimbaya y fue lograda por Pastor Restrepo hacia 1870. Las primeras fotografías arqueológicas las obtuvo en 1913 el sueco Karl Theodor Preuss en sus excavaciones en el área de San Agustín, las cuales fueron exhibidas en Berlín en 1923. Pérez de Barradas y Gregorio Hernández de Alba realizaron, en 1936, un amplio reconocimiento fotográfico de la zona de Tierradentro.

Si bien en Colombia poco se ha utilizado la fotografía aérea como técnica de prospección arqueológica, es necesario hacer mención de los trabajos desarrollados por Silvia Broadbent en la Sabana de Bogotá, así como los de James Parson, Clemencia Plazas y Ana María Falchetti, en la zona de canales y terrazas del río San Jorge.

Por otra parte, se puede afirmar que en sentido amplio toda fotografía constituye un documento antropológico, toda vez que permite hacer observaciones sociales con carácter científico. Sin embargo, desde un ángulo más restringido, con respecto a la fotografía antropológica es necesario diferenciar distintos tipos de fotografía.

La primera clase la constituyen aquellas fotos con valor antropológico, por ejemplo las series sobre oficios y costumbres logradas por Luis B. Ramos (1900-1955) en la década del cuarenta o las tomas de grupos indígenas logradas por las distintas comunidades misioneras. Después vienen las series realizadas con una clara intención antropológica y como complemento de la descripción escrita tradicional. En este campo se deben resaltar los trabajos del alemán Beer y los de Gerardo Reichel-Dolmatoff, quien ha dejado uno de los testimonios más valiosos que existen, relativos a los



Excavaciones en San Agustín, fotografía de Karl Theodor Preuss, 1923, en su libro "Arte monumental prehistórico", Bogotá, Escuelas Salesianas, 1931.

grupos que componen la nación colombiana. En tercer lugar aparece la fotografía como una técnica de antropología visual y consiste en una metodología en la cual el proceso de la toma hace parte de la investigación misma. Ello permite establecer comunicación con la comunidad objeto de la investigación. La metodología fue utilizada por primera vez en Colombia por Nina de Friedemann en 1972.

Aerofotografía

Tal vez las primeras fotografías aéreas publicadas en Colombia, fueron unas imágenes sobre Medellín tomadas por Germán Arciniegas a bordo del avión "Goliat", durante el Congreso Nacional de Estudiantes realizado en esa ciudad en julio de 1922 y publicadas en la revista *Sábado* de Medellín. Durante esa década, los pilotos de la SCADTA realizaron el primer registro aéreo del país, en especial sobre las rutas que cubría la empresa.

En 1932, a raíz del conflicto con el Perú, fue palpable la carencia de mapas militares de las fronteras. Terminada la guerra, se creó el Instituto Geográfico Militar, uno de cuyos objetivos era elaborar la carta militar del país. Como se carecía de técnicos capacitados para dicha labor, el director del Instituto viajó a Europa, donde contrató al profesor Guillermo Menderhausen y compró los aparatos necesarios para emprender el levantamiento de los mapas con el sistema de aerofotogrametría. Las primeras tomas se realizaron en 1936 desde un avión Junkers 406 con una cámara P.K.33. En la actualidad, la aerofotografía sirve no sólo para elaborar mapas sino también para la búsqueda de malhechores y quién sabe para qué otros fines ocultos.

ARTE Y FOTOGRAFÍA

Desde los orígenes de la fotografía, sus relaciones con el arte han sido de atracción y repulsión, de incorporación o rechazo. Durante el siglo XIX existió la discusión sobre si la fotografía era arte o industria. La polémica renacía en vísperas de las exposiciones mundiales, en razón de la ubicación de la fotografía: en el pabellón de las artes o en el de la industria. En el salón de 1859, Charles Baudelaire, uno de los más encarnizados enemigos de la fotografía como arte, decía en una famosa diatriba: «Es hora entonces de que regrese a su verdadero



Vista aérea de Buenaventura tomada por un fotógrafo de Scadta, copia en gelatina, ca. 1930. Colección Avianca, Bogotá.

deber, que es el de sirviente de las artes y las ciencias, pero el más humilde sirviente, como la impresión o la taquigrafía, que nunca han creado o suplantado la literatura».

En un principio, la fotografía intenta adaptarse a los cánones de la pintura, como lo demuestran los enfoques y decorados de las primeras placas. Parecía entonces que la nueva técnica sepultaría a la pintura. Sin embargo, fue ella la que le abrió nuevos caminos. En efecto, el descubrimiento de que era la luz y no la línea o el color lo que determina la forma de los objetos, llevó a los pintores a investigar sobre este fenómeno, lo que conduciría al impresionismo.

Es indudable también que el logro de la "instantánea" y en especial los experimentos sobre descomposición del movimiento realizados por Edward Muybridge y Etienne-Jules Marey, influyeron decididamente en la forma de ver y plasmar la realidad, manifiesta en el encuadre y la pose de pintores como Edgar Degas. Es también claro el paralelismo que existe entre la técnica del puntillismo y el fotograbado. Ambos descomponen la imagen en multitud de puntos cromáticos que se mezclan en el ojo del espectador.

Pero tal vez el mayor aporte de la fotografía al campo del arte es, como dice el fotógrafo George Weston, citado por Susan Sontag: «Al apropiarse de la tarea de retratar de manera realista, hasta entonces monopolizada por la pintura, la fotografía dejó a la pintura en libertad para su gran vocación modernista: la abstracción».

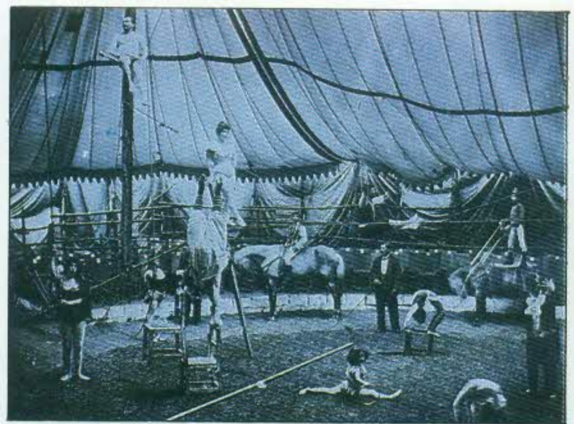
En Colombia ya se vio cómo los primeros interesados en el daguerrotipo fueron los pintores miniaturistas, debido a la natural curiosidad por la técnica y sobre todo por la competencia comercial que implicaba y que lógicamente los primeros trabajos estaban encuadrados con una óptica pictórica. Es claro que los fotógrafos del siglo pasado y hasta principios del veinte, no pretendían hacer "arte". Eran artesanos calificados que trataban de complacer a su clientela por medio de una técnica impecable. Lo que ocurre es que, como dice Susan Sontag, «el tiempo termina por elevar casi todas las fotografías, aun las más torpes, al nivel del arte».

A pesar de que muchos pintores retratistas utilizaron fotografías como modelo de sus pinturas, el hecho se consideraba un sacrilegio artístico que demeritaba la obra. Los pintores se cuidaban de firmar los cuadros basados en fotografía o dejaban constancia de que no eran tomados del natural. En la búsqueda de nuevas soluciones plásticas algunos pintores conocieron las limitaciones de la fotografía y encauzaron sus experiencias a otras técnicas. Por ejemplo, Francisco Antonio Cano (1865-1942) y Horacio Rodríguez llegaron al grabado buscando la sensación de movimiento, lo que no lograron con la fotografía. Es importante registrar el interés de algunos fotógrafos de fin de siglo por el llamado movimiento pictorialista. En los retratos de Dionisio Cortés, Henri Duperly y Melitón Rodríguez, es evidente la intención pictórica de la foto.

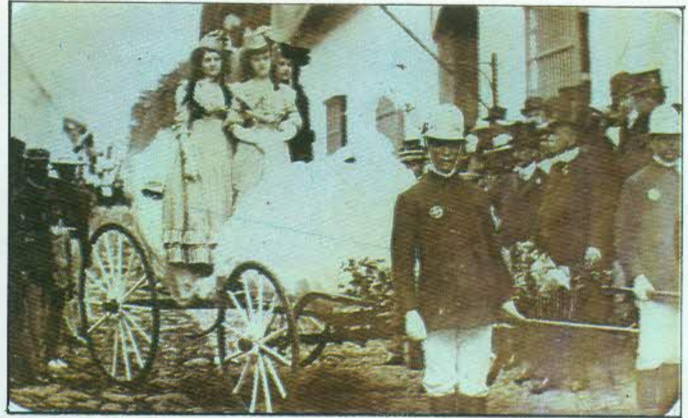
A pesar de la calidad lograda por algunos fotógrafos como Hernán Díaz, sólo hasta 1974 la fotografía es admitida en los Salones Nacionales, logrando la misma categoría de las



Vendedores de lana. Copia en gelatina de Luis B. Ramos, ca. 1940. Colección Magdalena Acosta, Bogotá.



El circo. Melitón Rodríguez, 1900.



Carroza del Club del Comercio de Bucaramanga en el desfile del centenario. Quintilio Gavassa, 1910.



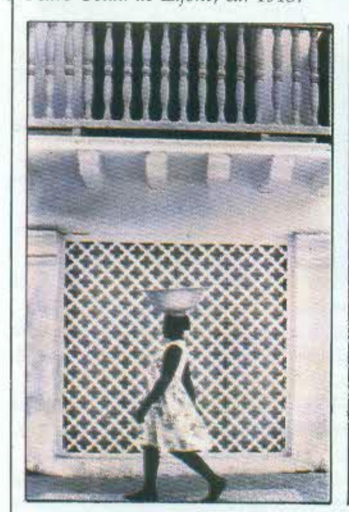
El padre Rafael Almanza y Jorge Bayona Posada. Pedro Ostau de Lafont, ca. 1915.



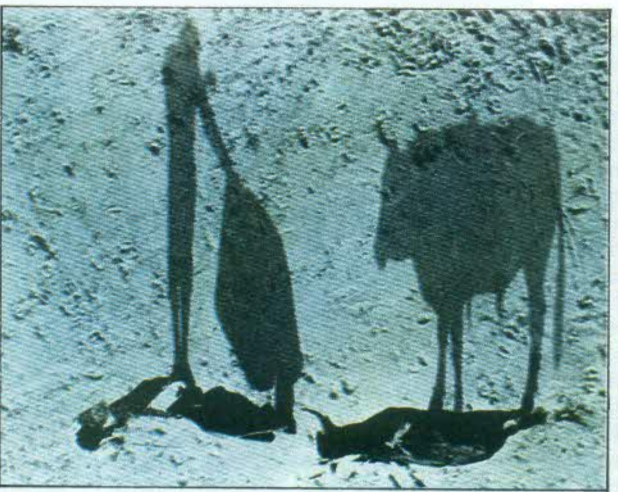
Pastor. Benjamín de la Calle, ca. 1915.



Sin título. Leo Matiz, ca. 1950.



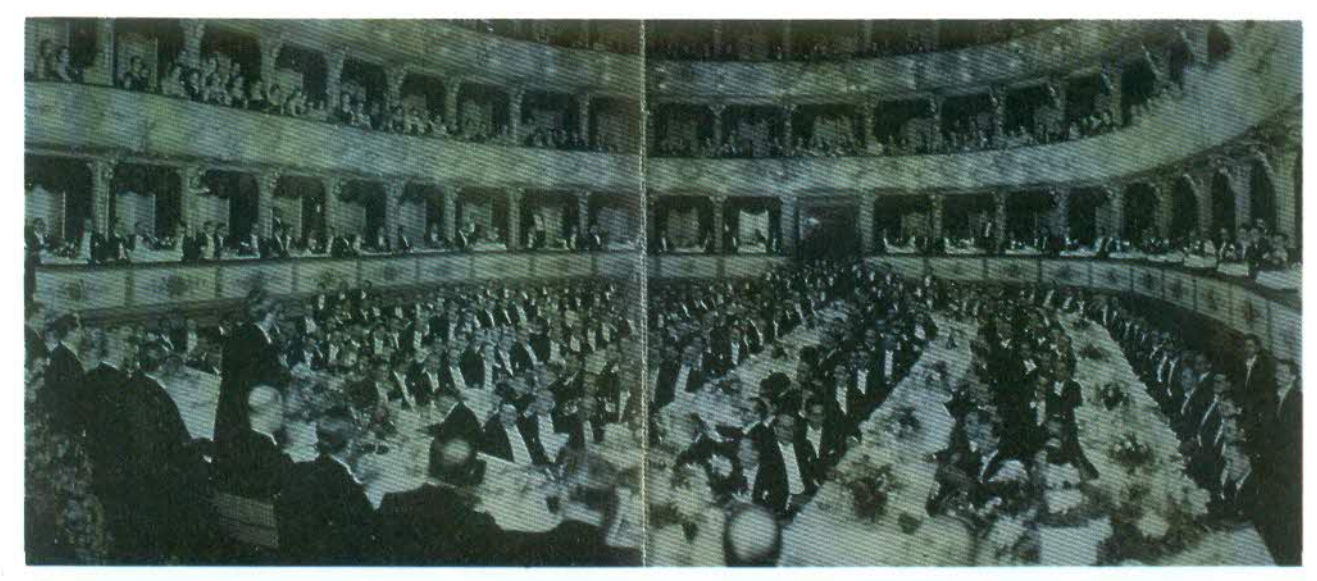
Ventana en la Calle de las Damas, Cartagena. Hernán Díaz, 1968.



Imitando a Picasso. Carlos Caicedo Zambrano, 1986.



Máquinas. Jorge Hernán González, 1992.



Banquete en homenaje al presidente Eduardo Santos Montejo en el Teatro Colón. Fotografía de Jorge Obando, 1938. Colección Oscar Jaime Obando, Medellín.

otras artes plásticas. En 1980, el primer premio es concedido a la serie de fotografías sobre zócalos, de Beatriz Jaramillo. Durante la década de los ochenta, varios artistas basaron su trabajo plástico en la fotografía. Tal es el caso de Bernardo Salcedo (1939), Juan Camilo Uribe (1945), Miguel Angel Rojas (1943).

RECUPERACIÓN DE LOS ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS

La década de los años ochenta es decisiva para la valoración de los archivos fotográficos. El proceso se inicia en 1981, cuando la Biblioteca Pública de Medellín decide realizar una investigación sobre la fotografía en la región, la cual culminaría con una exposición titulada "Cien años de fotografía en Antioquia". El producto más importante de esta muestra, fue la ubicación del archivo de Benjamín de la Calle, que se encontraba disperso y en pésimas condiciones de conservación. La Biblioteca adquirió el archivo y mediante un convenio con la Fundación Antioqueña de Estudios Sociales (FAES) creó el Centro de Memoria Visual de Medellín, aportando los siete mil negativos en vidrio del archivo de De la Calle. Posteriormente, y merced al apoyo del Banco de la República, el Centro se ha enriquecido con cuatro importantes archivos adicionales, los cuales han sido clasificados y sometidos a un adecuado proceso de conservación. Gracias a este Centro y a los archivos de Foto Rodríguez y de Jorge Obando, conservados intactos por sus familias, Medellín tiene registrada su memoria fotográfica desde 1892 hasta nuestros días.

En 1983, el Museo de Arte Moderno de Bogotá realizó la exposición "Historia de la fotografía en Colombia", de la cual surgió el libro que lleva el nombre de la muestra y se constituye en el más importante esfuerzo por dar una visión totalizadora de nuestra historia fotográfica.

El interés por los archivos de fotografía se enmarca en la denominada "Nueva historia de Colombia", que pretende renovar la historiografía, no sólo en su temática sino también en la metodología. Esta tendencia, al incorporar nuevos temas a la investigación, debe recurrir a fuentes primarias no tradicionales como la fotografía.

Bibliografía

Carlos Rodríguez. Reportero gráfico. Banco de la República, Medellín, 1991.

Cartagena: un siglo de imágenes. Banco de la República - Museo de Arte Moderno, Cartagena, 1988.

Cartulinas de amor y cortesía. Raúl Jiménez A. Fondo Cultural Cafetero, 1990.

El Comercio en Medellín. Fotografías de Benjamín de la Calle. Medellín, Fenalco, 1982.

Facetas del Tolima. Banco de la República, Ibagué, 1991.

Fotografía en el Gran Santander. Banco de la República, Bogotá, 1990.

Fotografías de Francisco Mejía. Banco de la República - FAES, Medellín, 1986.

40 fotos de Luis B. Ramos, 1899-1955. Biblioteca Luis Angel Arango, Banco de la República, Bogotá, 1989.

JARAMILLO AGUDELO, DARÍO. "Colombia en blanco y negro. Muestra de 23 fotógrafos en la Bienal de Venecia". Edición especial de *Gaceta,* Nº 31/32 (1981).

Manizales de ayer (álbum de fotografías). Manizales, Fondo Cultural Cafetero, 1987.

MEJÍA, JUAN LUIS. "La fotografía". En: *Historia de Antioquia.* Medellín, Suramericana de Seguros, 1988.

Melitón Rodríguez. Fotografías de 1892 a 1938. Centro Colombo Americano, febrero 1983.

Melitón Rodríguez. Fotografías. Bogotá, El Ancora, 1985.

Pasto a través de la fotografía. Banco de la República, Bogotá, 1985.

Pereira, imagen e historia. Banco de la República, Bogotá, 1990.

Procesos de Gabriel Carvajal. Banco de la República, Medellín, 1988.

Rafael Mesa. El espejo de papel. Banco de la República - FAES, Medellín, 1988.

SERRANO, EDUARDO. *Historia de la fotografía en Colombia.* Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1983.

TALLER LA HUELLA. *Fotografía colombiana contemporánea.* Bogotá, Carlos Valencia, 1978.

TALLER LA HUELLA. *Crónica de la fotografía en Colombia, 1841-1948.* Bogotá, Carlos Valencia, 1983.

Cine colombiano: mudo y parlante

Luis Alberto Alvarez



Stella López Pomareda, protagonista de "María", película dirigida por Máximo Calvo, 1922. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.

La historia del cine no alcanza todavía a un siglo y, sin embargo, muchos de sus momentos fundamentales se han hundido irremediablemente en el olvido. El desarrollo de las técnicas y del lenguaje cinematográfico tiene rasgos comunes en todos los países, pero en aquellos, como el nuestro, donde el medio nunca llegó a ser industria vital, resulta más difícil reconstruir sus etapas, rescatar sus imágenes. Duro ha sido el trabajo de los críticos historiadores, recogedores de ruinas o, mejor, de embriones no desarrollados. En el cine colombiano no ha sido posible encontrar predecesores, maestros olvidados, figuras paternas que hayan mostrado el camino.

Desde que la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano se estableció, su prioridad fundamental fue el rescate y la preservación de las imágenes cinematográficas producidas en el país o de aquellas sobre Colombia hechas en el extranjero. La constatación inicial fue, naturalmente, descorazonadora: un altísimo porcentaje de esas imágenes, particularmente las más antiguas, están perdidas definitivamente. Pero ello mismo hace más urgente centrar la mira sobre lo poco que ha sobrevivido y que está en inminente peligro de desaparición y, por supuesto, sobre las imágenes que se siguen produciendo actualmente en cine y en video, y que por inconsciencia y descuido, pueden perderse para el futuro.

Se ha comenzado el duro trabajo de descubrir y coleccionar esos materiales, un trabajo que se ve seriamente impedido por carencias económicas y, ante todo, por el desconocimiento y la indiferencia general frente a la necesidad de la conservación de las imágenes cinematográficas. Que muchas de estas imágenes se pierdan irremediablemente se debe a que quienes las producían, y siguen produciéndolas, ven en ellas, exclusivamente, un negocio de uso inmediato con un material de interés limitado. Una vez que el celuloide cumplía su función, como película argumental, noticiero, cuña publicitaria o instrucción didáctica, se pensaba que había dejado de interesarle a todo el mundo.

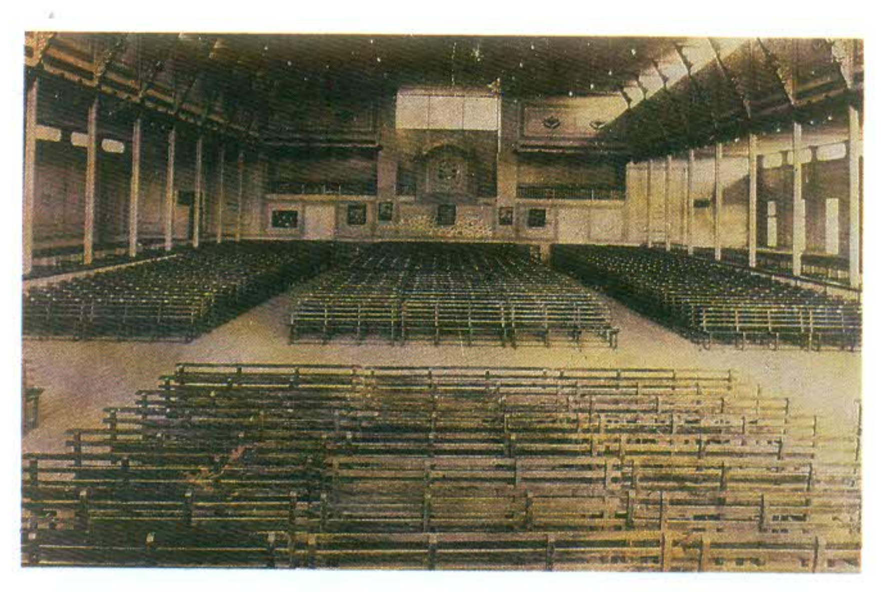
El cine llega a Colombia

Hacia 1895 estaba ya establecida la tecnología que permitió convertir en espectáculo el fenómeno de las imágenes fotográficas en movimiento y comenzar a estructurar su lenguaje. El primer aparato primitivo de cine que llegó a Colombia fue el *vitascopio* de la Edison, en 1897, a poco más de dos años de las primeras proyecciones de cine en París y Berlín y de que Edison comercializara su *kinetoscopio* de visión individual.

Colón fue la primera ciudad colombiana a donde llegó el *vitascopio* y de ahí siguió a Barranquilla y, Magdalena arriba, hasta Bucaramanga y la capital del país. Se sabe que en agosto y septiembre de 1897 en el Teatro Municipal se realizaron proyecciones públicas con este aparato. En Medellín, el 29 de octubre de 1898 se anunció en la prensa el espectáculo ofrecido por Wilson Gaylord & Co., usando el *proyectoscopio* de Edison, un proyector desarrollado a partir del famoso *kinetoscopio*, con el fin de poder competir adecuadamente con el *cinematógrafo* francés de los hermanos Lumière. La primera función en la capital de Antioquia tuvo lugar el 1 de noviembre de 1898. Otras funciones se realizaron en Rionegro, Cali y otras ciudades, en 1899.

Para agosto de 1899 encontramos referencias concretas al cinematógrafo de Lumière, cuyos camarógrafos ofrecían una amplia selección de imágenes de todas las latitudes. No es difícil imaginar que en estas sesiones se hayan presentado también películas filmadas en Colombia y que éstas hayan ido a engrosar el catálogo de las vistas exóticas ofrecidas en otras partes del mundo. Hay también indicios escritos de la presencia de aparatos distintos a los de los Lumière (incluso versiones criollas del cinematógrafo) y de diversas presentaciones de imágenes locales.

Como tantas otras veces en la historia de nuestro país, las guerras civiles retardaron los progresos más obvios. La guerra de los Mil Días, estreno del siglo XX en Colombia, borró el interés que podía haber surgido en el país por la producción cinematográfica y lo pospuso de modo considerable. La guerra concluyó en 1902 y son muy pocos los datos que existen acerca de una actividad cinematográfica en la primera década de nuestra centuria. Se cree que el general Rafael Reyes hizo venir a un camarógrafo francés para filmarlo con fines de relaciones públicas, pero no sobrevive ninguna de esas imágenes.



Gran Salón Olympia, Bogotá, 1914. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.



Francisco y Donato Di Domenico con Peppino Di Ruggiero. Barranquilla, ca. 1917. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.

PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XX

Los pioneros

La primera década del siglo XX, cuando en todo el mundo se conformó definitivamente el lenguaje y la industria del cine, vio nacer una exhibición colombiana propia y unos escasos pero significativos intentos de producción. En esta y en la siguiente década el nombre clave y pionero es Di Domenico. En noviembre de 1910, Vicente y Francisco Di Domenico partieron de Conze, provincia de Salerno en Italia, con el fin de buscar fortuna en América con la explotación del espectáculo cinematográfico. Con ellos venía su amigo Benedetto Pugliesi y su equipo consistía en dos proyectores, un generador y películas para ser exhibidas.

La isla francesa de Guadalupe, Trinidad, la costa venezolana y posteriormente Barranquilla, Ciénaga y Santa Marta, fueron las primeras etapas de esta empresa aventurera en épocas de viajes difíciles y en lugares de lengua extraña. Después de haber roto con Pugliesi, los Di Domenico subieron a Bogotá, donde muy pronto pudieron llevar a cabo sus primeras exhibiciones en el Bazar Veracruz. Las buenas perspectivas de la empresa movieron a los jóvenes italianos a hacer venir de Italia a otros miembros de la familia: Giovanni y Donato Di Domenico y los cuñados Peppino y Erminio Di Ruggiero. El



Francisco Di Domenico. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.



Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, asesinos de Rafael Uribe Uribe, en el filme "El drama del 15 de Octubre", de los hermanos Di Domenico.

éxito fue tal que muy pronto se dio un paso importantísimo: de las exhibiciones más o menos de barraca de los comienzos se quiso pasar al establecimiento de un teatro verdadero y propio, un "palacio" en el estilo de los que por entonces comenzaron a surgir en todas las grandes ciudades, alentados por las enormes ganancias de la industria en aquella época dorada del cine.

Era 1912 y el gran teatro fue el Salón Olympia. Los realizadores fueron Di Domenico Hermanos, el célebre Nemesio Camacho y otros caballeros de empresa de la capital del país. La inauguración tuvo lugar el 8 de diciembre de 1912 con la película italiana *Il romanzo d'un giovane povero* (*La novela de un joven pobre*), adaptación de una novela que el cine italiano llevaría a la pantalla en más de una ocasión. La sala tenía una capacidad, que hoy impresiona, de 3000 espectadores. El telón, de acuerdo con un esquema empleado entonces, estaba en el centro. Los que estaban en la parte de atrás (y que pagaban menos), veían los títulos escritos al revés y debían leerlos con un espejo, o con la ayuda de espectadores especialistas en leer de atrás hacia adelante. En Medellín, el llamado Circo de España, fundado en 1910, tenía el mismo esquema.

La exhibición siempre fue el eslabón fuerte del cine en Colombia, superando —y a veces bloqueando– los escasos intentos de producción. El primer intento de hacer cine nacional de modo organizado tuvo lugar en 1913 con la creación de SICLA (Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana). La exhibición había comenzado a conformarse como competencia despiadada en la que resultaba difícil sobrevivir (una característica de la década de los diez en todo el mundo). Como en otros países, en Colombia la producción de películas propias se planteó como alternativa para superar competidores.

La producción de películas en la época del cine mudo era relativamente más simple que en el cine sonoro y, obviamente, las imágenes de registro documental eran más fáciles de hacer que las historias de ficción. Francisco Di Domenico filmaba en las calles su *Diario colombiano*, cuyas imágenes de actualidad procesaba con el fin de que pudieran ser exhibidas al día siguiente. La Bogotá de 150000 habitantes no tenía exceso de hechos sensacionales, pero los actos sociales y las procesiones religiosas eran motivos bienvenidos. Sin embargo, el cine de ficción era reclamado por el público y varias películas argumentales fueron realizadas, con temas locales y patrióticos: *Una notabilidad rural*, *La hija del Tequendama*, *Nobles corazones*, *Ricaurte en San Mateo*.

Primer impacto político y social del cine colombiano

Una de esas primeras películas resulta apasionante hoy por su tema y por su forma y es una verdadera lástima que no haya sobrevivido (como no sobrevivió ninguna otra de este grupo de producciones): *El drama del 15 de octubre*. Se trataba de una cinta del género de "actualidades reconstruidas", entre documental y ficción, sobre el asesinato del general Rafael Uribe Uribe. Los asesinos estaban purgando su pena en el panóptico de Bogotá y los Di Domenico lograron llegar hasta ellos y convencerlos de que, por un honorario de cinco mil pesos, se prestaran a recrear su crimen.

Esta "entrevista" muda y el pago produjeron un gran escándalo, que movió a un fiscal a ordenar la confiscación del dinero pagado y a la familia de Uribe Uribe a solicitar censura para una cinta que consideraban ofensiva de la memoria de su pariente y una exaltación del delito. Se trata de la primera ocasión (y tal vez la última, hasta *Rodrigo D. No futuro*, medio siglo más tarde) en que una película colombiana se convierte en un hecho político o moviliza opinión amplia. Son los mismos años en que *El nacimiento de una nación*, del norteamericano David Wark Griffith (1875-1948), establece definitivamente el cine como medio masivo de candente incidencia política.

DÉCADA DE LOS VEINTE

Filmaciones literarias

La década de los veinte es la única en la historia del cine colombiano en que se puede hablar de una industria cinematográfica relativamente establecida y productiva. La versión fílmica de *María*, de Jorge Isaacs, filmada en la hacienda El Paraíso entre 1921 y 1922, fue, por decirlo así, nuestro primer "clásico" de la pantalla. El sacerdote franciscano Antonio José Posada, el actor español Alfredo del Diestro y el director, también español, Máximo Calvo, fueron los cogestores de la obra.

Del Diestro era un actor muy popular en las ciudades colombianas, donde hacía ya varios años se presentaba con regularidad. El padre Posada hizo venir de Panamá a Máximo Calvo, quien compartió conflictivamente la dirección con Del Diestro. Calvo





Dos fotogramas de "María", de Máximo Calvo, 1922, con Stella López (María), Hernando Sinisterra (Efraín) y la actriz mexicana Emma Roldán (La Madre). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.



Máximo Calvo. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.



Cartel de "La tragedia del silencio", de Arturo Acevedo, con Isabel y Lely Vargas, Alberto López Isaza, Inés Niño Medina, Jorgito Acevedo González y Alberto de Argáez. 1924. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.

era además el camarógrafo y quien se encargaba del revelado, artesanalmente realizado en El Paraíso. La película, estrenada en Buga en 1922, se constituyó en el único gran éxito internacional del cine colombiano en toda su historia. Fueron protagonistas, Stella López Pomareda (María) y Hernando Sinisterra (Efraín).

Los Di Domenico debieron sentirse heridos en su honor al ver que *María* alcanzaba el éxito antes que ellos, que lo buscaban desde hacía ya un par de años. Al nombre de Jorge Isaacs opusieron entonces el de José María Vargas Vila y buscaron atraer al público con la popularísima *Aura o Las violetas*. SICLA y los Di Domenico construyeron un estudio en los terrenos del Salón Olympia y le encargaron a Pedro Moreno Garzón la dirección, mientras que Vicente Di Domenico se encargó de la cámara. Una bogotana de origen europeo, Isabel van Walden, fue la estrella de esta producción, que fue vista y apreciada ampliamente.

Y entonces una nueva familia, esta vez completamente nacional, se lanzó por los caminos del cine: Arturo Acevedo y sus hijos Alvaro y Gonzalo se establecieron como la competencia fuerte de los Di Domenico. Acevedo era odontólogo y teatrero de éxito y, como muchos otros en esa época, se inició como exhibidor antes de intentar la creación. *La tragedia del silencio* fue su primer aporte al cine mudo colombiano de los años veinte. La Casa Cinematográfica Colombia (1920) se inaugura en presencia del arzobispo primado Ismael Perdomo, el presidente de la República y sus ministros, el gobernador de Cundinamarca y el alcalde de Bogotá. El cine en Colombia estaba dejando de ser una curiosidad marginal y bohemia.

La empresa de los Acevedo, naturalmente, siguió produciendo imágenes documentales locales, de producción más sencilla y de fácil atención por parte del público. Se creó, pues, una verdadera situación de competencia con la SICLA de los Di Domenico. Las esperanzas de una industria cinematográfica establecida y de interés internacional estuvieron vivas por aquellos días más que nunca: *La tragedia del silencio*, por ejemplo, fue exhibida por lo menos en Panamá y Venezuela.

Para los largometrajes de ficción era importante aprovechar las historias literarias ya existentes, especialmente aquéllas de autores conocidos para el público. Después de la novela, fue el teatro la base de algunas producciones colombianas. SICLA empleó una



Isabel van Walden, protagonista de "Aura o Las Violetas", de Pedro Moreno Garzón, 1924. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.



El camarógrafo Gonzalo Acevedo y el equipo de filmación de "Bajo el cielo antioqueño" (1925). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.

pieza con un nombre muy adecuado al gusto de la década: *Como los muertos*, de Antonio Alvarez Lleras (1892-1956). Como ha sucedido tantas veces en el mundo, el dramaturgo protestó, no es posible saber si con razón o sin ella, por la versión hecha para la pantalla. Es importante anotar que la película se filmó en un estudio construido especialmente para ella y con condiciones técnicas cada vez más dignas de atención. Ese estudio pudo haber sido, en verdad, el germen estable de nuestra industria cinematográfica. El melodrama de Alvarez Lleras describía el mundo de la lepra, tan socorrido y temido en historias como las del músico Luis A. Calvo. Las estrellas, importadas, fueron dos miembros de una compañía de teatro que estaba de paso, lo cual hizo la cinta más costosa. Muchos la consideraron nociva para la imagen del país (por lo de la lepra), y se dijo que podía hacer bajar el precio del café.

«Fuertes contrastes dramáticos de tendencia socialista», fueron la característica del tercer largometraje de SICLA: *El amor, el deber y el crimen*. Todo estaba en el mejor punto para intensificar el cine nacional, si bien no faltaban los problemas: por ejemplo, el del tradicionalismo familiar de nuestras ciudades, que impedía que las jóvenes damas se prestaran a aparecer en la pantalla. De ahí que hubiera que importar "divas": la Colombia Film Company de Cali trajo a la italiana Lyda Restivo (alias Mara Meva), para convertirla en su intérprete principal. La Meva fue la protagonista de *El amor, el deber y el crimen*, rodada en veinte días y que, al parecer, no tuvo ningún éxito.

Bajo el cielo antioqueño

Si hay una figura pública apasionante, no sólo en el cine, sino en muchas otras actividades de la Colombia de los años veinte, es Gonzalo Mejía, millonario y aventurero antioqueño que había buscado, incluso, ser actor de Hollywood, que construyó para Medellín un gigantesco teatro (el Junín), durante muchos años polo cultural de la ciudad, y que emprendía obra tras obra partiendo de su propia pasión y sin pensar demasiado en la rentabilidad. Una de sus aventuras fue la realización de un largometraje en Medellín, en 1925, año en que el cine mudo había producido ya muchas obras maestras. Ciertamente, *Bajo el cielo antioqueño*, una de las poquísimas películas de nuestro pasado cinematográfico que sobreviven, no merece la calificación de obra maestra y su nivel narrativo no es ni siquiera comparable con la norma comercial habitual de la época. Sin embargo, la cinta tenía un cierto nivel de profesionalismo, gracias a la experiencia de los bogotanos Acevedo, a quienes don Gonzalo les confió la realización de su película. Lo importante es que ella muestra el estilo y la forma de la industria cinematográfica colombiana en ciernes y, de paso, conserva imágenes histórica y socialmente importantes del Medellín de los años veinte, cuya alta sociedad participó en la cinta como en una gran fiesta prolongada.



Matilde Palau en el papel de Blanca en el filme "Como los muertos", de Pedro Moreno Garzón. Portada de "Cromos", abril 18 de 1925.



"Bajo el cielo antioqueño" (1925), dirigida por Arturo Acevedo y producida por Gonzalo Mejía (atrás, con sombrero oscuro). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.



Escena de "Bajo el cielo antioqueño" (1925). Fotografía de Manuel A. Lalinde. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.

El argumento de *Bajo el cielo antioqueño* fue escrito por el pionero del argumental, Arturo Acevedo, y su hijo Gonzalo, quien había sido actor de su padre, asumió la parte fotográfica, en la cual tenía apenas una experiencia de aficionado. Las condiciones del trabajo de fin de semana, obligado por el tipo de participantes, hicieron que el rodaje de la cinta tardara siete meses, como si fuera una compleja superproducción; y de superproducción había algo, porque los lugares de rodaje no se limitaron a Medellín y a sus calles y clubes sociales, sino que comprendieron viajes a Fredonia, Puerto Berrío y otros lugares alejados de la ciudad. Si bien la película fue un simple divertimento sin pretensiones comerciales, el público la acogió con interés y puede decirse que fue un éxito de taquilla. Sin embargo, la Compañía Filmadora de Medellín nunca intentó una segunda película. Gonzalo Mejía pasó pronto a una aventura diferente.

Últimos esfuerzos del cine mudo

Otra de las poquísimas producciones de los veinte que sobrevivieron fue *Alma provinciana*, hecha en 1926 por Félix Rodríguez, santandereano con experiencia variada en el mundo del espectáculo y que la realizó casi solo en todas las fases de producción.

En 1928, una película sobre la separación de Panamá llamada *Garras de oro*, se exhibió en dos ciudades del país y fue censurada en otras. Parece que la cinta produjo intervenciones diplomáticas del gobierno norteamericano, para que fuera prohibida en toda Latinoamérica. Informaciones recibidas de diversos canales han permitido recuperar una parte de la cinta y cierta información sobre la misma. Producida por una empresa llamada



Félix J. Rodríguez.
Director de "Alma provinciana" (1926).

Cali Films, sigue, sin embargo, siendo un enigma en muchos aspectos, con respecto a sus realizadores y a las condiciones de su creación. Fue, tal vez, la película colombiana con mensaje político más candente, aunque da la impresión de que su difusión fue mínima.

El tema de Rafael Uribe Uribe fue retomado a finales de los años veinte, cuando un guión del cuentista Efe Gómez (Francisco Gómez Escobar, 1873-1938) fue realizado en Medellín por el actor español Pedro Vásquez. Existe una documentación relativamente rica sobre la producción de esta película y los debates por ella suscitados, así como una descripción más o menos precisa de la cinta, su contenido y su forma. Parece haber sido una reconstrucción histórica muy extática, una apoteosis alegórica al estilo de las que se hacían más de veinte años antes, en Estados Unidos y Francia, en honor de los héroes nacionales.

Fuera de Bogotá, Cali fue la ciudad donde pareció por un momento conformarse en los años veinte un verdadero germen industrial cinematográfico. La Colombia Film Company, una sociedad anónima por acciones, surgió animada por el éxito de *María*. En realidad, sus creadores no fueron artistas o soñadores, sino gente de industria y comercio, que buscaba otras posibilidades de inversión. No les interesaba que la parte artística fomentara talento colombiano sino que fuera productiva. Para ello, trajeron de Italia a un director, un camarógrafo y dos actrices, una de ellas la Mara Meva que subcontrató la SICLA para su película *El amor, el deber y el crimen*.

Sería muy importante descubrir más información sobre el trabajo de esta compañía caleña de cine que, más que ninguna otra, parece haberse organizado con todas las de la ley. Si se piensa que se tardó dos años en lanzar la empresa, importando equipo y decorados y construyendo estudios, y si se observa el testimonio fotográfico de sus productos, no es de descartar que aquí hubiera estado el momento más importante del cine colombiano de los veinte. Desgraciadamente, el fracaso económico y la falta de testimonios cinematográficos concretos impiden hacer esta aseveración.

Pereira y Manizales fueron ciudades donde se intentó también crear un cine. Por desgracia, aquí también nos movemos sobre vagos testimonios y no es posible decir si los esfuer-



Capital $ 60.000 oro
Colombia Film Company
Acción: $ 100 oro
COLOMBIA FILM COMPANY

Acción de la sociedad anónima Colombia Film Company, suscrita a favor de Alejandro Domínguez, Cali, junio 1º de 1925. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.

zos fueron importantes y los resultados apreciables. Entre tanto, las compañías bogotanas mantuvieron constante la producción de noticieros, que serían hoy de enorme interés si sobrevivieran en algún lugar. En los periódicos de la época se menciona, a veces, la exhibición de este tipo de películas, como, por ejemplo, una película sobre Marco Fidel Suárez con imágenes del presidente y escritor, tanto cuando estaba vivo como durante su entierro.

Cine Colombia y el fin de una ilusión

El año de 1927 es el del lanzamiento mundial del cine sonoro y en Colombia el de la creación de la empresa que va a dominar hasta nuestros días el paisaje cinematográfico, extendiendo en gran manera la exhibición e inhibiendo significativamente la producción: Cine Colombia. Después de haber comenzado una pequeña cadena de teatros en algunas ciudades del país, en 1928 adquirió la totalidad de la empresa pionera de los hermanos Di Domenico, con sus elementos





Mara Meva y Rafael Burgos en "El amor, el deber y el crimen" (1924), del director Pedro Moreno Garzón. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.

de producción, como cámaras y laboratorios. En lugar de abrirse a la rama de la producción, Cine Colombia cerró estudios y talleres de revelado, viendo en ello la útil eliminación de una indeseada competencia para sus películas adquiridas en el extranjero. Al cerrarse los laboratorios de Bogotá y fracasar por problemas internos los de Cali, puede decirse que el momento decisivo de la industria del cine colombiano quedó cancelado.

El golpe que implicó el cierre de los laboratorios y exiguos estudios del país llegó en el momento menos adecuado. El paso en bloque de la industria cinematográfica mundial al cine sonoro significó que un nuevo esfuerzo de resurrección para el cine colombiano hubiera exigido una tecnología mucho más compleja. Se quiso salir adelante con técnica propia, como cuando el alemán Carlos Schroeder hizo su propio sistema sonoro, basado en las patentes de Oskar Messter. Sobreviven imágenes de esos ensayos, un saludo del técnico y de los hermanos Acevedo y una loa al Creador por las posibilidades de la técnica del famosísimo y debatido obispo auxiliar de Bogotá, monseñor Juan Manuel González Arbeláez.

Pero la Western Electric y todos los demás sistemas americanos de sonido invadieron el país y con ellos la nueva era del cine sonoro y parlante. Para nuestro cine, ello significó, prácticamente, el silencio absoluto, con excepción de ciertos noticieros, todavía solicitados por su actualidad y localidad. La técnica de Schroeder se usó en un largometraje de Alberto Santana, *Al son de las guitarras*, del que se sabe muy poco, y la guerra con el Perú y la posesión y los funerales de Olaya Herrera fueron motivo de documentales de cierta importancia. De los últimos sobreviven algunas imágenes.

Una nueva empresa, la bogotana Colombia Films, es el único esfuerzo consolidado por un cine argumental en los años treinta, pero su fundación tiene lugar al final de la década y, aparte de traer al país al camarógrafo Hans Brückner, no logra concretar ni una sola de las producciones planeadas. Por estos días el Ministerio de Educación (cuyo titular era Jorge Eliécer Gaitán) importa un abundante equipo para iniciar la producción y difusión de material educativo. El esfuerzo no arroja ningún resultado importante.





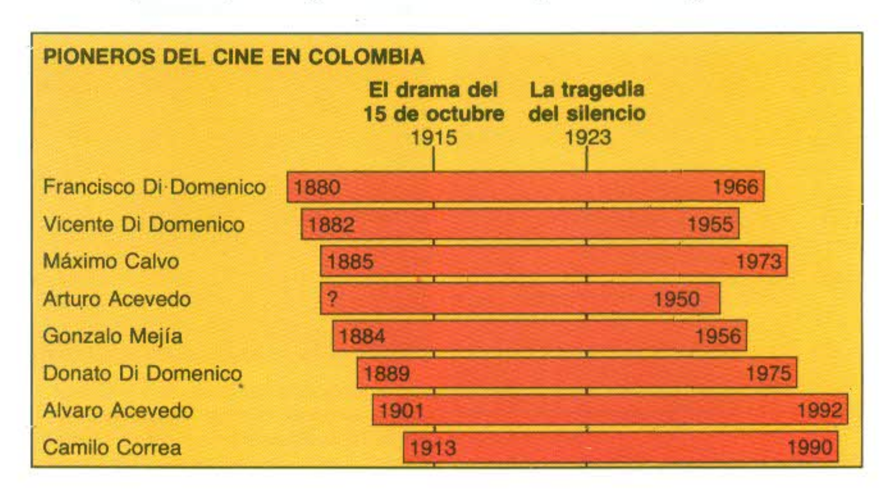
Fotografías de cartelera de "Flores del Valle" (1941), de Máximo Calvo, con Esperancita Calvo, primer largometraje argumental sonoro realizado en el país. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.

Hacia una producción nacional

Intentos restaurativos de los cuarenta

La primera película sonora argumental colombiana, *Flores del Valle*, es de 1941, catorce años después de que la industria americana abandonara el cine mudo. *Flores del Valle* es una realización del mismo director de *María*, Máximo Calvo, y de nuevo son Cali y sus alrededores los lugares de rodaje. Como siempre, la actitud frente al sonido es la de llenar todo el espacio posible con canciones y bailes. Pero en este momento la industria de la exhibición está ya, como hasta hoy, centrada en los compromisos con producciones extranjeras. Es prácticamente imposible que una película colombiana obtenga algo más que superficial curiosidad. Es la época de las producciones más espectaculares de Hollywood y la guerra europea ha bloqueado, prácticamente, toda otra exhibición que no sea norteamericana.

Sin embargo, en los cuarenta hay más de un intento de volver a hacer cine colombiano de ficción. Es el momento de la Ducrane, compañía que se sirve del alemán Brückner y cuyo primer trabajo es *Allá en el trapiche*. De nuevo se ve aquí la costumbre de apelar a actores de compañías ambulantes extranjeras (tal vez a falta de una farándula local suficientemente experimentada); el director y la intérprete eran de la compañía chilena Alvarez-Sierra, mientras que el protagonista masculino fue el famoso cómico radial y teatral "Tocayo" Ceballos. De





Volante publicitario de "Allá en el trapiche" (1943), del director chileno Gabriel Martínez, en el teatro Guzmán-Berti, de Cúcuta. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.



Pompilio "Tocayo" Ceballos y Lily Alvarez en "Allá en el trapiche". Portada de "Cromos", abril 1943.

nuevo aquí, muchas canciones y bailes tenían la función de justificar algún tenue y banal argumento. Era, sin duda, el camino más fácil.

El éxito de *Allá en el trapiche* le volvió a dar material al sueño de crear estudios e industria permanente. Una finca en Sasaima (Cundinamarca) fue el lugar escogido para establecer nuestro pequeño Hollywood. Incluso se pensó que la piscina se podía habilitar para filmar escenas marítimas. *Golpe de gracia* fue, por así decir, el anticipo de la televisión colombiana, el paso a la imagen de las populares voces de las cadenas radiales. Esta vez (tal vez por falta de los profesionales chilenos), el público rechazó de plano la cinta.

Sendero de luz, de 1945, tenía guión de Jaime Ibáñez (1919-1971) y con ello entró al cine el mundo de los dramatizados radiales, de las radionovelas. Emilio Correa Alvarez fue el director y, de nuevo, el éxito estuvo ausente. La maldición técnica del sonido continuó siendo la desventaja mayor del cine colombiano. Un cine sonoro obligado a la estaticidad y con alto nivel de distorsión, era algo ya superado internacionalmente pero que aquí seguía siendo lo normal. En un momento en que las grandes cinematografías (Estados Unidos, Francia, Italia, Unión Soviética, Suecia) ofrecían productos de alta sofisticación visual y auditiva, el patriotismo del público no era suficiente para llevarlo a aceptar una primitividad tan exagerada.

Por entonces, los Acevedo ya no eran una verdadera compañía sino filmadores de ocasión. Una ley de protección y fomento de la industria cinematográfica, de 1942, dio el relativo impulso de la década, pero no fue suficiente para ayudar a crear algo permanente. En los cuarenta hubo otras compañías efímeras: la compañía teatral Alvarez-Sierra creó Patria Films y tres largometrajes que, pese a ser chilenos sus integrantes, tenían una cierta nostalgia histórica colombianista: *Antonia Santos*, *Bambucos y corazones* y *El sereno de Bogotá*. El estilo en *Antonia Santos* fue, por desgracia,



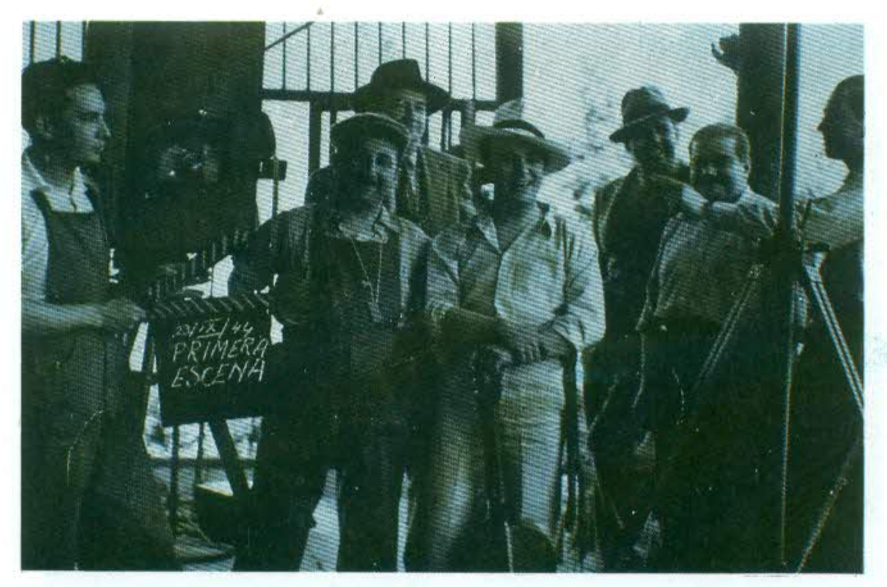
Volante publicitario de "Bambucos y corazones" (1945), de Gabriel Martínez, con Lily Alvarez, Maruja Yepes, Soledad Sierra, El Indio Nicéforo y Humberto Oneto. Patrimonio Fílmico Colombiano.

el ya superado hacía muchas décadas de la reconstrucción histórica en cuadros estáticos. El sonido debió ser doblado con escasísimos recursos y no es posible saber hasta qué punto quedó aceptable. Se sabe, con todo, que la cinta tuvo, por lo menos, un éxito de respeto. Para *Bambucos y corazones* se acudió a la mezcla cómico-folclórica y para *El sereno de Bogotá*, versión de una novela de José Ignacio Neira, el bien apreciado melodrama fue la base. Parece que las películas de Patria Films fueron las únicas de los años cuarenta que funcionaron adecuadamente en taquilla. Por razones no conocidas, la compañía desapareció en 1946.

En los cuarenta, Máximo Calvo hizo su último largometraje en Cali, *El castigo del fanfarrón*, y en Antioquia la compañía Cofilma, con la dirección del alemán Federico Katz, realizó *Anarkos* (basada en el poema de Guillermo Valencia) y *La canción de mi tierra*. Esta última, de nuevo con cantantes conocidos por la radio y el teatro popular, sobrevive fragmentariamente. Si ella es el parámetro para juzgar al cine colombiano de los años cuarenta, el panorama es desolador. Hay, pues, que creer piadosamente, que la cinta que se conservó es la más mala.

Del "Bogotazo" al carcelazo: Camilo Correa

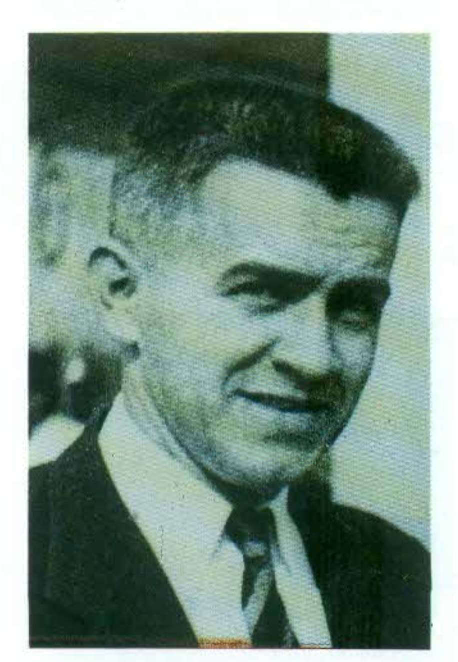
En los años cuarenta y cincuenta la figura más llamativa en la lucha por un cine nacional es la de Camilo Correa, aunque sus luchas y esfuerzos no pro-



Primer "tour de manivelle" de "La canción de mi tierra", de Federico Katz, septiembre 23 de 1944. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.

dujeran sino fracasos absolutos. Camilo Correa dedicó mucho tiempo a ver cine y a escribir sobre él, constituyéndose así en pionero de la crítica y en teorizador de lo que debería ser un cine colombiano de identidad, sus posibilidades y sus riesgos. Estas reflexiones son un aporte mucho más apreciable que sus trabajos como director, penosos y desconcertantes.

Correa fundó dos empresas colombianas de cine: Pelco surgió en Medellín en 1945 con gran estrechez económica y con el alemán Brückner en la nómina como su mejor capital técnico; poco después, Correa se fue a Bogotá, donde fundó Procinal con equipo alquilado de la agonizante Ducrane, la del soñado Hollywood de Sasaima, y con el francés Charles Riou, hombre muy bien capacitado técnicamente. Pelco parece haber trabajado durante un tiempo con buen nivel y aceptación en el campo documental. En Bogotá, Correa y Riou fueron testigos de excepción del 9 de abril del 48 y fijaron en imágenes los dramáticos eventos de estos días, material que se conserva en parte.

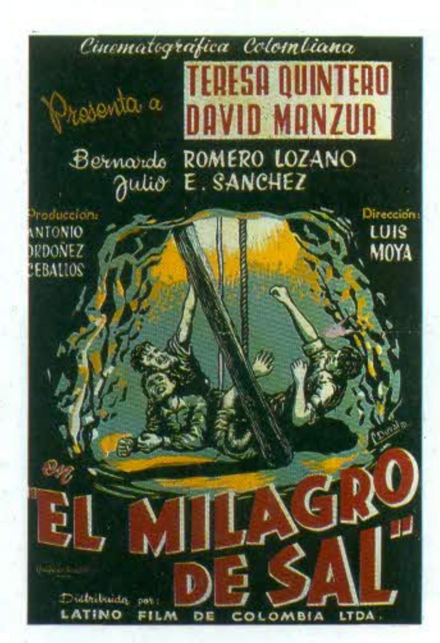


Camilo Correa.

Los sueños de Correa, sin embargo, estaban en Procinal y en la producción a nivel industrial de cine de ficción. Es cierto que el trabajo más regular fue el de un noticiero periódico para los cines, pero la meta seguían siendo los largometrajes. Uno de ellos se rodó ya en 1947, *Pasión llanera*, dirigido por el chileno Roberto Saa Silva, pero debido a conflictos de origen económico nunca llegó a concluirse.

Correa decidió que la empresa Procinal podía ser continuada en Antioquia y la fórmula de financiación fue la de una sociedad por acciones, que se constituyó en 1950. Lo que siguió fue un calvario de varios años. La empresa apeló al gusto popular por los melodramas e hizo soñar a la gente con historias sentimentales filmadas en Colombia y con colombianos, al nivel de las películas mexicanas y argentinas. Las campañas produjeron un buen número de accionistas, casi todos antioqueños ahorradores. La producción de pequeñas películas noticiosas y publicitarias mantuvo la expectativa, pero muy pronto creció la exigencia de ver los primeros largometrajes de ficción. Se inició *Cristales*, con el desorden y el aventurerismo que caracterizaron a Procinal, y no pudo concluirse nunca. Durante los primeros años de la década de los cincuenta, todos los esfuerzos se concentraban en rescatar del fracaso total a la empresa. Finalmente, con fragmentos de *Cristales*, Correa se lanzó a producir *Colombia linda*, que logró concluir y que fue un fiasco en todos los sentidos. La historia de Procinal es más una historia empresarial que cinematográfica, y la aventura que le costó a su creador permanecer ocho meses en la cárcel acusado de quiebra fraudulenta fue más apasionante en las primeras páginas de los periódicos que en la pantalla. Sin duda alguna, películas como *Bajo el cielo antioqueño* u otros ensayos colombianos de los años veinte, tenían un profesionalismo y un interés mayor que torpezas de los años cuarenta y cincuenta como *La canción de mi tierra* o *Colombia linda*.

El experimento de Procinal en los años cincuenta dio por terminado —se puede decir que hasta los días de Focine— el sueño de crear una estructura industrial para el cine en Antioquia. Característicamente, la única otra figura interesante surgida por los días en que Camilo Correa concluía



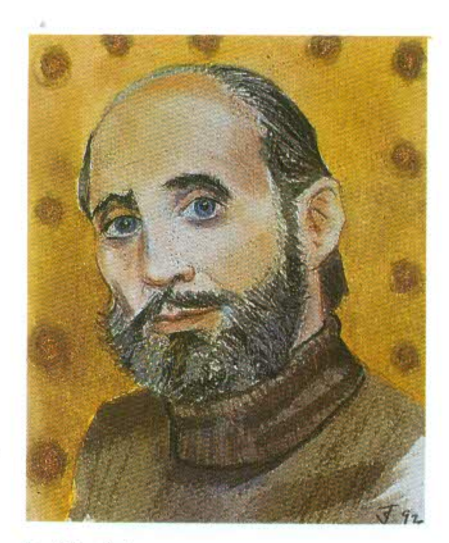
Cartel de "El milagro de sal" (1958), de Luis Moya, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

amargamente sus esfuerzos, fue Enoc Roldán, clásico representante del amateurismo ingenioso. Roldán filmó largometrajes como *El hijo de la choza*, sobre Marco Fidel Suárez, y *Luz en la selva*, sobre la madre Laura Montoya, a comienzos de los sesenta, con una cámara casera de 16 milímetros y en película reversible, con una narración intuitiva y basado en una información técnica más que tenue. Pero más interesante que las películas mismas fue su sistema de distribución y exhibición. Roldán promocionaba y proyectaba él mismo sus cintas en los pueblos, a la manera de los tradicionales vendedores y culebreros. Este sistema primitivo resultó exitoso y le permitió ser, si no el único, uno de los pocos productores y realizadores cinematográficos en Colombia que obtuvieron una buena respuesta económica con su trabajo.

El germen de un cine de autor

En los años cincuenta hubo en Barranquilla el experimento aislado de un grupo de intelectuales —García Márquez (1927), Alvaro Cepeda Samudio (1926-1972) y Enrique Grau (1920), entre ellos— de hacer una película de autor financiada independientemente y en condiciones no profesionales: *La langosta azul* (1954). Se trata de una curiosidad con visos poéticos y surrealistas, que evoca las cosas de la vanguardia europea de los veinte. Entre los demás intentos de la época, la única película de interés fue *El milagro de la sal*, filmada en Zipaquirá en 1958 bajo la dirección del mexicano Luis Moya y con la participación de conocidas figuras del arte, el teatro, la radio y la naciente televisión: Bernardo Romero Lozano, David Manzur y Julio E. Sánchez Vanegas. La cinta obtuvo un premio en el festival de San Sebastián, España, y sería necesario volverla a ver para juzgar adecuadamente este esfuerzo, que en su momento pareció interesante y prometedor.


El pintor David Manzur en una foto de cartelera de "El milagro de sal" (1958), de Luis Moya. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.


José María Arzuaga
Dibujo de Juan David Giraldo, 1992.

En los años cuarenta y cincuenta se ensayó y se enterró definitivamente el esfuerzo de constituir una industria cinematográfica comercial, sobre el esquema de las existentes en México, Brasil o Argentina. Los nombres de las compañías productoras de ese entonces, Ducrane, Patria Films, Cofilma, Procinal, Pelco, son el eco lejano de algo que no logró desembocar nunca en lo que pretendía: crear cine colombiano.

En todos los países del mundo, la salida del esquema industrial cinematográfico en busca de perspectivas más personalizadas e independientes está estrechamente unida tanto a un cambio de actitud estética como a las posibilidades ofrecidas por la tecnología. El desarrollo de formatos económicos y de equipos ligeros rompió la barrera de una producción pesada, masiva, necesariamente ligada a grandes capitales. Intentos como el de *La langosta azul* son, naturalmente, jugueteo aficionado, pero permiten detectar, por primera vez en el país, la necesidad de expresarse a través del cine.

Por otra parte, una película como *El milagro de la sal* es el único ejemplo de la década de los cincuenta en que una película colombiana ofrece una estructura narrativa y técnica relativamente sólida y cuenta una historia de una cierta coherencia, identificable con nuestra realidad. Sin embargo, su línea comercial no encontró continuidad en ese entonces. Sus herederas son ciertas telenovelas de prestigio de nuestros días.

José María Arzuaga y Julio Luzardo

Un momento importante llega en los sesenta. Se trata de una promesa fallida pero que, esta vez, no está representada por proyectos o nombres de compañías, sino por películas reales. La positiva y frustrada tendencia neorrealista de los sesenta, representada en José María Arzuaga y Julio Luzardo, dio el impulso temático y estético más importante en la historia del cine colombiano, un impulso que, sin embargo, no dio frutos permanentes. El español Arzuaga hizo suyo el proyecto *Raíces de piedra*, una historia en los chircales de Bogotá cuyas imágenes tienen una fuerza insólita y desconocida en el cine colombiano. La película, sin embargo, sucumbió a limitaciones técnicas: debió ser doblada en España por actores españoles, tenía graves irregularidades narrativas y fue mutilada por una censura que pensó que la cinta distorsionaba la imagen del país. Algunos premios internacionales reconocieron que aquí había posibilidades nuevas para nuestro cine.

Arzuaga hizo en 1965 una nueva película, *Pasado el meridiano*, esta vez emulando el lenguaje europeo de la nueva ola francesa y del cine de Michelangelo Antonioni (1912). *Pasado el meridiano* es una película tan profundamente colombiana como *Raíces de piedra*, sólo que desde una perspectiva más interiorizada. De nuevo las enormes limitaciones técnicas y económicas impidieron que las ideas de Arzuaga, complejas e imaginativas, tomaran forma válida, esta vez hasta el punto de que la película resulta muy difícil de ver debido a su torpeza de ejecución.

Julio Luzardo, con menos talento que Arzuaga, participó en el cine de los sesenta con películas que, a diferencia de las del español, pueden ser consideradas, no como un paquete de


Julio Luzardo.
Fotografía de Ernesto Monsalve.



Foto de cartelera de "Pasado el meridiano" (1965-1967), de José María Arzuaga, con Henry Martínez y Gladys del Campo. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.

intenciones frustradas sino como una realización lograda: *Tiempo de sequía* y *La sarda* (que con *El zorrero*, de Alberto Mejía, conformaron el largometraje *Tres cuentos colombianos*) y *El río de las tumbas* son, por ello, y pese a sus imperfecciones, importantes realizaciones del cine colombiano. Las tres películas de Luzardo en los sesenta (que por desgracia no tuvieron continuidad), fueron con las de Arzuaga los momentos más interesantes de un cine colombiano argumental de identidad nacional. Irregulares e insatisfactorias en algunos aspectos, siguen siendo válidas en su cuidadosa observación de la provincia colombiana y del omnipresente fenómeno de la violencia en este país. En 1985, Luzardo hizo el mediometraje *Semana de pasión*, en el que, después de una larga carrera en la publicidad, redes-



Foto de cartelera de "El río de las tumbas" (1964), de Julio Luzardo. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Fernando González Pacheco en un fotograma de "El zorrero" (1962), de Julio Luzardo. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.

cubrió algunas de sus interesantes cualidades como director de cine de ficción.

Arzuaga y Luzardo se constituyeron con ello en los dos únicos "clásicos" con que ha podido contar el cine colombiano hasta el presente. Arzuaga, sobre todo, creó imágenes que demuestran una sensibilidad que sólo se ha repetido en nuestros días, con Víctor Gaviria (1955). *Raíces de piedra y Pasado el meridiano* son películas fracasadas por las precarias condiciones de producción, por la carencia de colaboradores técnicos a la altura de las exigencias e ideas de su director; son los clásicos fallidos del cine colombiano, insuficientes en sí mismos pero que, sin embargo, son valiosos como testimonios e indicadores. En grado menor puede decirse lo mismo del cine de Julio Luzardo, más acabado técnicamente que el de Arzuaga, más "presentable", aunque varios grados menos sensible. *Tres cuentos colombianos* y *El río de las tumbas* completan lo que podría considerarse el exiguo segundo cine colombiano (el primero fue el mudo de los años veinte), que podría haberse constituido en simiente de algo bueno y permanente.

Cine político y marginal

A finales de los sesenta y comienzos de los setenta, el cine colombiano asumió dos formas que establecieron de una manera, más o menos definitiva, la actividad cinematográfica en el país: el cine "marginal", con sus documentales independientes de contenido político y social, y el cortometraje de sobreprecio, surgido con base en una legislación de fomento.

Los años sesenta y setenta están marcados en todo el orbe, pero muy especialmente en el Tercer Mundo, con la aparición de los diversos cines políticos y de lucha. La candente actualidad, la sensibilización y la radicalización política en artistas e intelectuales, llevaron al surgimiento de un limitado cine colombiano marginal, un cine de contra-información y de didáctica política, un cine de consigna, al mismo tiempo analítico y emocionalizado. Los escasos productos de este cine, que habría que volver a juzgar desde las nuevas perspectivas, llevaron al cine colombiano, por primera vez, a foros internacionales. El encarcelamiento por razones políticas del realizador Carlos Alvarez, lo convirtió en símbolo mundial de una expresión artística amordazada y durante mucho tiempo sólo su nombre (y poco después los de Marta Rodríguez y Jorge Silva) fueron considerados cine colombiano legítimo.

Si el cine de Alvarez puede ser visto fundamentalmente como coyuntural, Marta Rodríguez y Jorge Silva siguieron con el suyo un camino propio de reflexión antropológica y política, un cine de observación y paciente respeto de la realidad, que terminó en



Gabriela Samper García.
Dibujo de Juan Antonio Roda, 1957.
Colección particular, Bogotá.


Marta Rodríguez y Jorge Silva durante la filmación de "Chircales", en 1970. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.


Gabriela Samper y Jorge Silva en la filmación de "El hombre de la sal" (1969). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.


Diego León Giraldo Arias. Fotografía de Silvia Patiño, 1979.

ocasiones produciendo imágenes fuertes e inolvidables. Particularmente *Chircales* y *Nuestra voz de tierra* poseen una permanencia humana y estética difícilmente lograda por otros productos y cuya fuerza era, y sigue siendo, el ser fruto de largas, pacientes y sensibles observaciones de la realidad, obtenidas por medio de una presencia intensa en el medio registrado y un estrecho trabajo de integración y colaboración con las personas y comunidades humanas. Es un cine que se difundió en grupos precisos y nunca en sectores amplios, pero que tuvo en el exterior (particularmente en Europa), una amplia acogida y admiración.

Como en otros países, la ausencia de canales libres o disponibles de expresión dio paso a la utilización de los formatos reducidos y la exhibición ante grupos concretos y alternativos, combinada con otras actividades políticas y culturales. La búsqueda de una estética tercermundista, impulsada por la revolución cubana, la revolución cultural china y la izquierda intelectual europea, hizo surgir un cine cuyos patrones, por lo general, se convirtieron muy pronto en clisé pero que, cuando fueron manejados por realizadores de talento, produjeron obras apreciables.

Otros directores como Alberto Mejía y Diego León Giraldo participaron también en la tendencia del cine marginal y dentro de ella comenzaron su carrera dos realizadores caleños que, con el tiempo, se centrarían en modelos más comerciales de trabajo: Carlos Mayolo y Luis Ospina. Su cine está más marcado por ciertas tendencias de vanguardia y, a diferencia del cine marginal bogotano, observaban críticamente la realidad pero con toque surreal, sarcástico y distanciado. *Oiga vea*, de Ospina y Mayolo, fue una interesante aproximación de contrainformación, a propósito de los Juegos Panamericanos de 1971.

En los últimos años, con la aguda crisis de Focine, Ospina ha regresado al estilo libre de documental de sus comienzos, aunque ahora sirviéndose del video. Este cine marginal y el documental político y antropológico, que en los años setenta logró hablar un lenguaje propio y llamar la atención internacionalmente, fue frenando poco a poco el ritmo de producción hasta llegar, casi, a desaparecer.

CINE DOCUMENTAL Y MARGINAL

Agarrando pueblo 1978
Chircales 1972

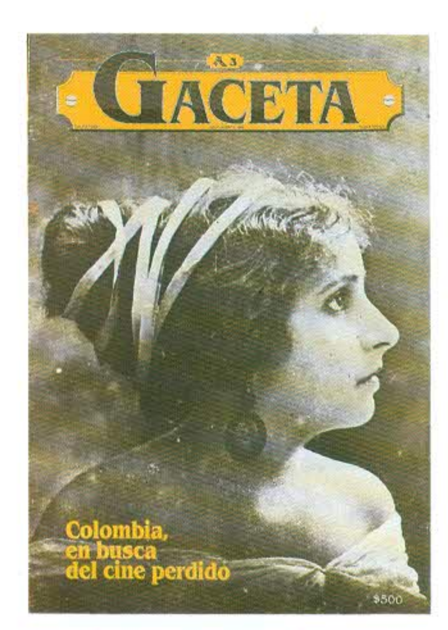
Gabriela Samper	1918	1974
Luis Ernesto Arocha	1932	
Marta Rodríguez	1938	
Diego León Giraldo	1940	
Camila Loboguerrero	1941	
Jorge Silva	1941	1987
Carlos Alvarez	1943	
Carlos Mayolo	945	
Luis Ospina	1949	

LOS SETENTA Y OCHENTA

El "sobreprecio"

El cine marginal tuvo un efecto inmediato en las tendencias comerciales: la presión para obtener del Estado un apoyo a la creación cinematográfica, a partir de la conciencia cada vez más clara de que era imposible hacer un cine colombiano y competir con los grandes monopolios internacionales de exhibición y distribución sin fomento oficial. Surgió de ahí la ley del "sobreprecio" de las entradas a los cines, con la obligación de exhibir en cada sesión cortometrajes nacionales.

Se trataba de una ley bien intencionada pero de fatal manejo. A partir de 1972, los teatros comerciales se vieron obligados a exhibir con cada largometraje una película documental o argumental de corta duración, con el fin de estimular la producción cinematográfica nacional. A cada espectador se le cobraba un aumento sobre la entrada a cine, destinado en partes proporcionales al productor del corto y el exhibidor. Para algunos, ésta fue la ocasión de experimentar, de practicar un lenguaje y de llegar a un público hasta entonces inaccesible. Pero para una gran mayoría (entre ellos el gran monopolio nacional de exhibición), la nueva ley se convirtió en inesperada fuente de ingresos. La producción de cortometrajes "de cuota" de ínfima calidad fue enorme, y la junta de calidad establecida para aprobar su exhibición se demostró incapaz de oponerse a las presiones de todo tipo. La producción de "sobreprecios" fue enorme y poquísimos productos hechos dentro de ese sistema merecen la pena de ser recordados. Un segmento de "sobreprecis-



Portada de un número especial de "Gaceta" dedicado al cine colombiano (Nº 3, julio 1989).

tas" produjo un estilo crítico-social, a la vera de los marginalistas: películas como *Corralejas*, *El oro es triste*, *La Patria Boba* y *El cuento que enriqueció a Dorita*, fueron panfletos de impacto inmediato, que incluso llegaron a ser acogidos por festivales internacionales, pero cuya entidad se desmoronó en muy poco tiempo. Esta generación de cineastas, algunos de ellos educados en escuelas de cine del exterior, fue la primera generación con que contó luego Focine para la producción de nuevos largometrajes en Colombia: Ciro Durán, Mario Mitrotti, Luis Alfredo Sánchez, Lisandro Duque, Francisco Norden. En la época del sobreprecio algunos realizadores se aventuraron a crear un cine argumental independiente en 16 mm con resultados desiguales. Particularmente interesante —y todavía válida— es la cálida e inteligente historia en blanco y negro llamada *Cuartito azul*, dirigida por Luis Crump y Sebastián Ospina.



Fotograma de "Gamín" (1976), de Ciro Durán. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.

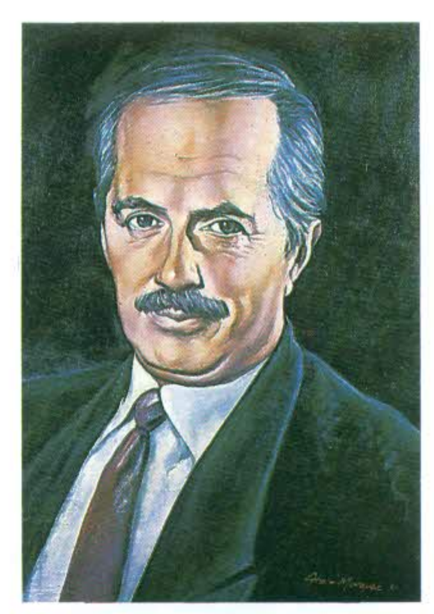
Primeros largometrajes de los setenta

Ciertos directores, entre ellos algunos provenientes del sobreprecio, quisieron dar el paso a algo que mezclara el atractivo comercial con el comentario sociopolítico, evitando pretensiones estéticas. *Mamagay*, de Jorge Gaitán, *El candidato*, de Mario Mitrotti, y *El Patas*, de Pepe Sánchez, son ejemplos de esta tendencia que no produjo nada de interés y que, como siempre, se resquebrajó ante los obstáculos de promoción, distribución y exhibición. En esta misma época, Ciro Durán hizo una serie de cortometrajes en 16 mm, que terminó convirtiéndose en un largometraje y que documenta la situación de los niños bogotanos de la calle. *Gamín* es una película ambigua, cuyo retrato despiadado de la realidad se mezcla con comentarios y aprovechamientos oportunistas, que dieron su fruto en un éxito internacional inesperado. Películas como *Gamín* son el blanco de la crítica de la cinta *Agarrando pueblo*, de Carlos Mayolo y Luis Ospina, un ácido e inteligente comentario a la llamada "pornomiseria", que estaba cundiendo en la producción cinematográfica del país, sirviéndose de la moda tercermundista y particularmente latinoamericanista entonces viva en Europa.

Sólo una película de largometraje intentó liberarse de las características esclavitudes y funcionar por sus propios medios. *Canaguaro*, del chileno Dunav Kuzmanich, se convirtió en una especie de leyenda, pero también en una respuesta para nada concreta y efectiva a las necesidades del cine nacional. Es cierto que la cinta posee un cierto aliento épico y momentos de veracidad e identidad ausentes de los largometrajes comerciales, pero sus interminables defectos técnicos y narrativos, prácticamente la inutilizan y hacen de ella, una vez más, un paquete más de buenas intenciones.

El estilo Nieto Roa

Antes del establecimiento del fomento estatal al largometraje, gente como Gustavo Nieto Roa intentó de nuevo la suerte dentro de esquemas puramente comerciales, empleando para ello el recurso a figuras popularizadas por los medios, especialmente la televisión, e historias ligeras cómicas y melodramáticas. El éxito relativo de algunas de estas películas no compensó el esfuerzo productivo y dejó en claro que la estructura nacional de distribución y exhibición no es apta ni siquiera para los productos locales más comerciales. En la línea de Nieto Roa continuarían más tarde profesionales de la publicidad como Manuel Busquets y Manuel José Alvarez, sin que lograran mejorar las condiciones para un cine comercial de factura nacional.



Hernando Salcedo Silva. Oleo de Atala Márquez, 1991. 90 x 72 cm. Colección Patrimonio Fílmico Colombiano.



Carlos "El Gordo" Benjumea en "El taxista millonario" (1979), de Gustavo Nieto Roa. Archivo Focine, Bogotá.

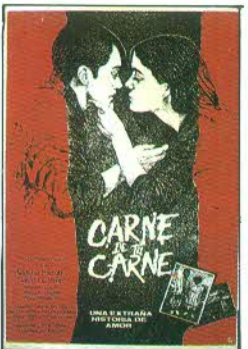
PELICULAS DE LOS AÑOS 80



La virgen y el fotógrafo (1982) Luis Alfredo Sánchez



Pura sangre (1982) Luis Ospina



Carne de tu carne (1983) Carlos Mayolo



Cóndores no entierran todos los días (1983) F. Norden.



Tiempo de morir (1985) Jorge Alí Triana



La boda del acordeonista (1985) Pacho Bottía



Visa U.S.A. (1986) Lisandro Duque



La mansión de Araucaíma (1986) Carlos Mayolo



Técnicas de duelo (1988) Sergio Cabrera



María Cano (1990) Camila Loboguerrero

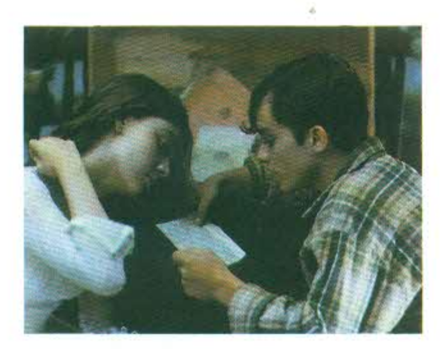
Generación del cine *amateur*

Los setenta trajeron otro "movimiento" más prometedor, aunque impedido por factores como la falta de claras políticas de fomento y la improvisación en los métodos de producción. Se trata de un grupo de cineastas surgidos del cine *amateur* en Super 8 o 16 mm, cuyo aprendizaje tuvo lugar en la práctica y que han ido profesionalizándose y produciendo obras convincentes. Víctor Gaviria (tal vez el ejemplo más llamativo) provenía de la literatura y comenzó a emplear el Super 8 como medio de expresión personal, en películas que reflejan el mundo y los intereses que lo mueven y un ambiente realista con marcado aliento poético. *Buscando tréboles*, *La lupa del fin del mundo*, *El vagón rojo* y *Sueños sobre un mantel vacío*, fueron los productos más llamativos de esta etapa, un cine, por desgracia, de muy difícil acceso para el público y de grandes limitaciones técnicas. Gaviria pasó pronto a los cortometrajes de sobreprecio, en los cuales, en dos ocasiones, repitió con variantes sus creaciones en formato pequeño.

Creación de Focine

En los setenta había ya mucha gente en Colombia que quería hacer cine, trabajar dentro de una de las muchas posibilidades que el medio ofrecía en lo técnico y en lo creativo. Máxime que cada vez había más gente preparada para hacerlo. Pero nadie sabía todavía cómo debía ser este cine y, mucho menos, cuál era la manera de producirlo y de hacerlo llegar a un público. De estos interrogantes y necesidades nació la primera institución creada en el país para hacer posible un cine nacional. La Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine) vio la luz en 1979. La sola existencia de la entidad posibilitó la realización de un número tan grande de películas colombianas como antes no había sido posible. Realizadores que llevaban años esperando su oportunidad, algunos de ellos preparados en el exterior, tuvieron así la oportunidad de hacer su primer largometraje, que en muchos casos ha seguido siendo el único. Francisco Norden pudo así tocar el tema de la violencia colombiana, basando en la novela de Gustavo Alvarez Gardeazábal (1945) su película *Cóndores no entierran todos los días*, probablemente no perfecta pero sí alentadora y con cualidades hasta entonces inéditas, dramatúrgica, visual y temáticamente. Su éxito internacional y el cuidadoso manejo de sus medios expresivos, así como una magistral actuación de Frank Ramírez, le dan a esta película un cierto halo de clásico y de una de las pocas cosas de permanencia de la producción de largometrajes de Focine.

Más decepcionante fue el arranque de otro de los veteranos del sobreprecio, Luis Alfredo Sánchez. El, como otros, siguió sintiéndose espantado por el fantasma económico, por la amenaza de no poder recuperar lo invertido y su intento de mezclar fórmulas atractivas con ciertos comenta-



David Guerrero y Adriana Herrán en "Carne de tu carne" (1983), de Carlos Mayolo. Archivo Focine, Bogotá.

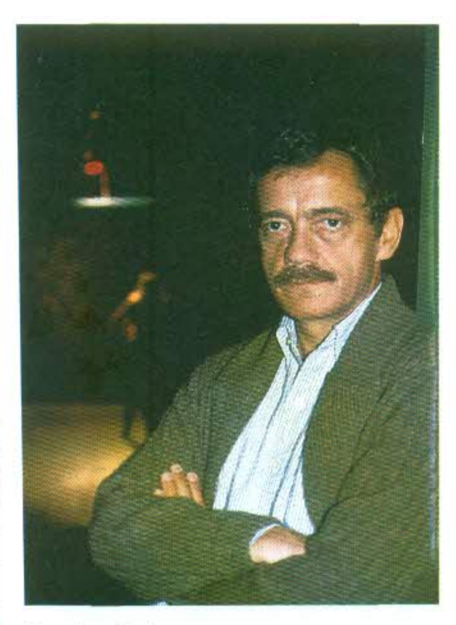
rios sobre el país, en *La Virgen y el fotógrafo*, resultó fallido.

Lisandro Duque Naranjo, por su parte, inició una carrera en el largometraje comercial que, pese a su irregularidad, ha sido la única que ha podido tener cierta continuidad y considerarse coherente. A *El escarabajo* le siguió la interesante *Visa USA*, y con *Milagro en Roma*, gracias al sistema de prestigio internacional de la marca García Márquez, pudo lograr incluso un cierto nivel de internacionalización. Sus tres películas no satisfacen, pero deben ser consideradas importantes y poseedoras de varias importantes virtudes cinematográficas.

Ya desde el comienzo, la cinematografía del Valle del Cauca aprovechó la política de fomento estatal para lanzarse con entusiasmo a una manera propia de hacer cine. El grupo caleño nucleado alrededor del escritor Andrés Caicedo (1951-1977), educado en cineclubes y con mucho impulso creativo, comenzó por los caminos del *underground*. En los años ochenta (cuando ya el profeta Caicedo había fallecido), se lanzó al experimento del largometraje comercial, con una mezcla de cine de género y de parodia intelectual que no logró encontrar eco en el público. Luis Ospina realizó, con excelente nivel técnico y una aproximación muy fría, un comentario sarcástico a la terratenencia valluna en *Pura sangre*.

En la misma línea, Carlos Mayolo, con *Carne de tu carne*, creó un largometraje lleno de aciertos, pero que se desmorona inexorablemente después de un tiempo. Ospina no ha realizado ningún otro largo, pero Mayolo hizo un apreciable ensayo de adaptación literaria en *La mansión de Araucaíma*. Mayolo es un talento verdaderamente interesante, hábil en lo técnico y con un mundo personal sugestivo, así como con la capacidad de mirar lo insólito, de darles vida a sus personajes de la pantalla, de integrar experiencias colectivas regionales y nacionales. Tiene, por otra parte, la tendencia a querer situarse forzosamente en géneros y formas de la historia del cine y una serie de prejuicios esquemáticos sobre el medio y su público.

Carne de tu carne había sido una promesa fallida, una película que se tiraba por la borda cuando comenzaba a cuajar; *La mansión de Araucaíma* es una película más consecuente, mucho más elaborada, pero también mucho menos interesante. Los personajes de *La mansión* no son creaciones de Mayolo, no son personas cinematográficas sino los esquemas literarios de Alvaro Mutis (1923), autor del relato original. Mayolo ha buscado en esta historia este "gótico" que le fascina y ha querido crear, una vez más, la mezcla entre el género cinematográfico literario anglosajón y el elemento tropical. Rodrigo Lalinde ambientó todo el filme en una luz cálida, atractiva, para nada "gótica", que lo confirma como el más dotado de los fotógrafos en este país. La película no tiene ninguno de esos momentos de *amateurismo* embarazoso que tienen casi todos nuestros largometrajes. Después de la crisis de Focine, Mayolo se dedicó a la serie televisiva *Azúcar*, de gran éxito, siempre con las mismas variantes de su mundo personal y su entorno. El talento de Mayolo no ha cuajado todavía en una película



Francisco Norden. Archivo El Tiempo, Bogotá.



Vicky Hernández y Adriana Herrán en "La mansión de Araucaíma" (1986), de Carlos Mayolo, Archivo Focine, Bogotá.

satisfactoria, pero continúa estando latente.

Del sobreprecio salió también Camila Loboguerrero, con educación visual y cierto talento para la comedia. Después de su primer largo, una aceptable comedia, se vio envuelta en una superproducción en los momentos más críticos de Focine y más oscuros para el cine colombiano. Las grandes ambiciones de *María Cano* concluyeron en un producto desequilibrado e insatisfactorio. La directora y Focine se dejaron llevar por la tentación de hacer una reconstrucción históricopolítica modestamente espectacular, con énfasis en la recreación de trajes y ambientes, en la reproducción visual de época. La atención del director se concentra casi exclusivamente en estos elementos externos y termina olvidándose de lo esencial, la concepción narrativa, la creación de la complejidad de los personajes.

Focine intentó una apertura a mercados internacionales por medio de coproducciones. *A la salida nos vemos* se realizó con Venezuela y con Argentina se hizo *El día que me quieras*, una película surgida en medio de las críticas más agudas a Focine, con un alto presupuesto y con un resultado que refleja las presiones, los desequilibrios y las crisis por las que debió pasar. Su realizador es otro valluno, Sergio Dow, y la cinta tampoco llegó a los teatros. Notable fue el éxito internacional de *Tiempo de morir*, una rígida puesta en escena de Jorge Alí Triana sobre un viejo guión de García Márquez. La película había sido producida en video y fue repetida en 35 mm y realizada en coproducción con Cuba. Es una cinta respetable, cuya forma inicial, sin embargo, había sido más efectiva. Con apoyo de Ospina y Mayolo, Carlos Palau, proveniente de experiencias problemáticas en el





María Eugenia Dávila y Gustavo Angarita en fotos de cartelera de "Tiempo de morir" (1985), de Jorge Alí Triana. Archivo Focine, Bogotá.

sobreprecio, realizó *A la salida nos vemos*, al parecer con intenciones de evocación nostálgica. Desgraciadamente, el resultado se asemeja más a las comedias de Nieto Roa que a una declaración personal.

Después de haber comenzado como director de fotografía y con una alta capacitación técnica, ejercitada como uno de los mejores creadores de imágenes publicitarias del país, Sergio Cabrera buscó con su primer largometraje, *Técnicas de duelo*, una comedia de nivel, salir de la banalidad y el provincianismo del cine nacional. Esta primera cinta de Cabrera tuvo éxitos internacionales mucho antes de estrenarse comercialmente en el país, y la segunda se quedó enredada en los problemas burocráticos de Focine. Con sus conocimientos técnicos y una amplia experiencia en diversos ramos del medio, Cabrera ha salido en búsqueda de una expresión más personal, de un cine controlado por él en todos sus aspectos. Su aporte fundamental puede ser el de una disciplina de producción que permita mantenerse en la creación sin los desgastes inútiles del caos y la improvisación. Frank Ramírez es, con mucha distancia, el mejor actor de este país y su papel en la película de Cabrera está lleno de bellos y controlados matices. La figura de Albarracín, recónditamente tímido, noble y anticuado, demócrata responsable y absurdo cabeciduro, es toda una creación de director e intérprete, y Frank Ramírez le da esa difícil mezcla entre lo patético y lo cómico que Cabrera no sabe sostener en la película. La idea de la película es espléndida. Este drama absurdo que va adquiriendo proporciones grotescas y que refleja tan bien el alma de nuestra provincia y sus traumas, requiere, sin embargo, ser tratado con una muy precisa dosificación del humor, con calculado distanciamiento. Si Cabrera no alcanza a lograr una excelente película se debe a que la dejó caer en la trampa fácil del populismo. *Técnicas de duelo* es una cinta en la tradición de *El río de las tumbas* y comparte con ella aciertos y errores. Es lástima que, casi treinta años después, no se haya intentado comprender que, en cualquier caso, una dosis de sutileza y complejización es siempre necesaria.

Camila Loboguerrero. Fotografía de José Luis Gómez. Archivo El Tiempo, Bogotá.

Focine y la crisis de concepción

Uno de los problemas de Focine es que nunca hubo acuerdo acerca del tipo de largometrajes que debían producirse. Algunos conjuraban el espectro de la comercialidad, la necesidad de hacer cosas vendibles para un gran público y por ello criticaban violentamente que el dinero de Focine se empleara en películas «de cine club». Otros, en cambio, veían en la existencia de la entidad del Estado la oportunidad adecuada para visualizar sus propios fantasmas y dar rienda suelta a sus necesidades expresivas, sin tener que preocuparse demasiado por los riesgos económicos. Pero el problema real no estaba en esto, ya que cualquiera de las dos aproximaciones es aceptable dentro de una cinematografía que funciona. El problema crucial fue la incapacidad de un elefante blanco burocrático de hacer las veces de empresa productora, atendiendo por su cuenta las soluciones prácticas e inmediatas que una producción de cine requiere. Si a ello se le suma la inexistencia en el país de productores y jefes de producción realmente experimentados, es fácil entender que el cine colombiano de los años ochenta haya debido arrastrarse pesadamente y convertir en interminables y costosísimas empresas películas que en sí mismas hubieran sido rápidas y de bajo o mediano presupuesto en cualquier otra parte. Así, encontramos traumas de producción como los de *El día que me quieras* o los de *No futuro*, con largos e inútiles años de producción a cuestas, un tiempo en el que sus directores podrían haber hecho otra, o incluso otras películas.

El esfuerzo para llevar a puerto una película en Colombia se ha vuelto algo profundamente desproporcionado en relación con los resultados y ha llevado a que la mayoría de quienes han concluido un largometraje no puedan, y a veces no quieran, emprender de nuevo el camino. Es el caso de Francisco Norden, con una *opera prima* realizada a una edad en la que ya debía haber sido un veterano y quien, a pesar de haber logrado con su película un apreciable nivel de aceptación internacional, nunca más pudo ponerse detrás de la cámara.

Algo semejante puede decirse de Luis Ospina y Luis Alfredo Sánchez. Excepciones sólo aparentes son los casos de Lisandro Duque, Carlos Ma-



Fotograma de "A la salida nos vemos" (1986), de Carlos Palau. Archivo Focine, Bogotá.



María Eugenia Dávila en "María Cano" (1990), de Camila Loboguerrero. Archivo Focine, Bogotá.



Frank Ramírez y Humberto Dorado en "Técnicas de duelo" (1988), de Sergio Cabrera. Archivo Focine.

yolo y Camila Loboguerrero. Ellos, a pesar de contar con más de un largometraje en su haber, se encuentran en condiciones igualmente inestables y no puede decirse que su continuidad como realizadores de largos cinematográficos sea algo garantizado.

No futuro

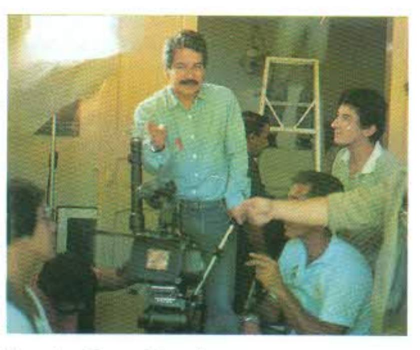
En su obra anterior y posterior a *No futuro*, en cine y en video, Víctor Gaviria ha sido el único director colombiano de cine de ficción (exceptuando a Arzuaga y los primeros trabajos de Carlos Mayolo), en cuya obra es totalmente reconocible el hombre colombiano y su entorno. *No futuro* es el primer largometraje colombiano argumental que no necesita bastones literarios, que refleja directa e inteligentemente la candente realidad urbana colombiana, que se aleja de los vicios y clisés visuales e interpretativos y revela en cada uno de sus aspectos la concepción de un director. Es una película que abre perspectivas y posibilidades. Cuando *No futuro* pudo ser concluida, después de un penoso proceso productivo, Focine se encontraba en su momento más desorientado y con un enorme desgano para hacer cualquier tipo de esfuerzo en favor de esta o de cualquiera otra obra cinematográfica colombiana. *No futuro* llegó a Cannes sin que ni su director ni los coproductores locales hubieran siquiera soñado estar presentes en este Festival, ni siquiera en una de las muchas muestras informativas paralelas que lo acompañan. La película llegó espontáneamente, en virtud de sus propias cualidades. Lo que *No futuro* logra es un retrato vivo, verosímil, sin simplificaciones, de la vida de la gente en un barrio de Medellín; un registro de ese mundo, de sus culturas y subculturas, de su lenguaje, de sus traumas, de sus anhelos, de sus miedos, de su violencia, pero también de sus valores, de su ternura, de sus contradicciones. Y es convincente porque no está planteada como una tesis sociológica o antropológica, porque no busca ser una disección pedante y cientifista, sino que es el documento de un contacto, de una capacidad de observar.

Pero *No futuro* no es importante sólo por su tema. Víctor Gaviria, a través de años de depuración y en muy difíciles condiciones creativas, ha sido el único director colombiano capaz de crear su propio lenguaje, un lenguaje original, llamativo, personal. Podemos decir que ha surgido también una imagen cinematográfica nuestra con dimensión artística y con toda la presencia realista y de verosimilitud que el cine confiere. *No futuro* tiene imágenes inteligentes y hermosas en su concepción, un montaje enérgico, una conducción de cámara insólita dentro de lo que el cine colombiano ha tenido para ofrecer. Y, ante todo, está la dirección de actores naturales. Desde sus primeros ensayos en Super 8, Víctor Gaviria ha demostrado una particular habilidad en este campo y en *No futuro* los resultados son sorprendentemente buenos. Aun quien no entiende las expresiones dialectales, e incluso quien pueda apreciar la película sólo desde lo visual, está en capacidad de disfrutar del halo de autenticidad que tienen los personajes de esta cinta, la veracidad de los sentimientos que expresan.

La selección de Cannes es el desprevenido reconocimiento de un talento que existía, que se había debatido en la muy problemática situación de quien quiere hacer cine en este país, de quien desde las insuficiencias



Jorge Alí Triana.

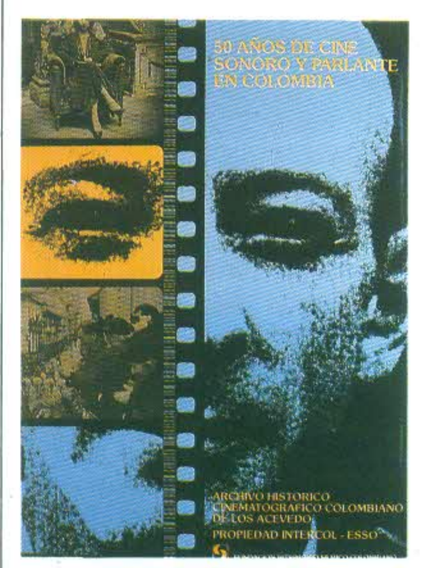


Lisandro Duque Naranjo.



Carlos Mayolo.

FUNDACION PATRIMONIO FILMICO COLOMBIANO



Cartel de Marta Granados para el Patrimonio Fílmico Colombiano, 1987.

La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano es una entidad sin ánimo de lucro, de participación mixta, creada en julio de 1986 por dos entidades del Estado y tres particulares, las cuales tienen asiento permanente en la junta directiva. Son: Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine), Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Cine Colombia S.A., Fundación Rómulo Lara Borrero y Cine Club de Colombia.

Tanto los fundadores como los organismos que poco a poco se han vinculado a la entidad en calidad de benefactores, amigos o a través de convenios, han comulgado con la necesidad que tiene el país de preservar su memoria audiovisual y de devolverla a la comunidad en forma permanente como fuente fundamental para el conocimiento de la historia colombiana. En esa dirección se han encaminado los esfuerzos de estos primeros años de vida para cumplir con sus programas:

- Reconstruir y localizar los vestigios de la cinematografía de los primeros años del cine silente y parlante nacional.
- Concientizar a productores de cine y televisión para que inicien el proceso de rescate de su material con la asesoría de la Fundación.
- Realizar el inventario técnico y sistematizado del patrimonio fílmico colombiano, que sobrepasa la cifra de 100 mil rollos de películas y videos.
- Verificar y diagnosticar el estado físico de este acervo para establecer la urgencia de duplicarlo en materiales más modernos y perdurables y conseguir los recursos para emprender este trabajo de restauración.
- Almacenar el material fílmico en condiciones adecuadas de temperatura y humedad relativa, bajas y estables, para retardar su inevitable deterioro.
- Clasificar aparatos, y documentos impresos y fotográficos que ilustran la realización y distribución pública de las producciones de imágenes en movimiento. Esta colección cuenta en la actualidad con 245 aparatos, 12 mil fotografías, 1120 libros y títulos de publicaciones periódicas, 580 carteles cinematográficos y más de 20 mil recortes de prensa sobre el tema.
- Emprender las investigaciones necesarias para elaborar una filmografía colombiana y dar a conocer los aportes de sus protagonistas.

Esta labor de investigación, catalogación y preservación no tendría sentido si la Fundación no permitiera la consulta y uso de esas colecciones. La Fundación ofrece un servicio permanente y subvencionado de consulta del archivo desde 1988, proveyendo los equipos apropiados y facilitando la utilización del material. El archivo se rige por la ley 23 de 1982 que regula los derechos de autor en Colombia, de manera que los 395 donantes y depositantes que han puesto el material de su propiedad bajo la custodia de la Fundación, encuentran una institución técnicamente equipada y responsable que administra su patrimonio de imágenes en movimiento.

La Fundación presta sus servicios en la sede Rómulo Lara Borrero, ubicada en la carrera 13 Nº 13-24, piso 9-Auditorio, en la ciudad de Bogotá; son 675 m^2 donados por Patricia Lara en 1987. Allí se prestan servicios de consulta, revisión técnica de las películas, y almacenamiento de parte de las colecciones. Cuenta además con sala de lectura, sala de proyecciones con capacidad para 143 espectadores, sala de video, moviola para películas de 16 y 35 mm y un embrión de museo.

Adquirió, además, un terreno a 40 km de Bogotá, en el municipio de Soacha, donde, a partir del primer semestre de 1993, funcionan las bodegas de almacenamiento climatizado. También recibió de la Alcaldía Mayor de Bogotá, en administración, un predio en la calle 26 con carrera 3, donde se proyecta construir un laboratorio de preservación de películas, que permita atender no sólo las necesidades de duplicación de material del país, sino también de acervos de otros archivos de la región andina, Centroamérica y el Caribe.

En seis años de actividades, el archivo de la Fundación Patrimonio Fílmico ha crecido considerablemente: entre 1988 y 1990 se quintuplicó. En 1992 ingresó un promedio de 1600 nuevos rollos de película al mes. Se puede decir que la producción cinematográfica colombiana existente entre 1920 y 1980 se encuentra allí recopilada, en proceso de conservación, de forma que los investigadores puedan tener acceso a estas fuentes audiovisuales de primera mano. Se pueden destacar los siguientes materiales:

1. La producción colombiana anterior a 1951 que se ha conservado hasta nuestros días, y que corresponde al 10% de lo que se filmó en esos años:

Fragmentos de *La tragedia del silencio* (1924), *Aura o las violetas* (1924), *Como los muertos* (1925), *El amor, el deber y el crimen*. Largometrajes prácticamente completos, como *Alma provinciana* (1926) y *Bajo el cielo antioqueño* (1925); y las primeras películas parlantes nacionales, como *Flores del valle* (1941), *Allá en el trapiche* (1943) y *Sendero de luz* (1945).

2. El archivo histórico de los hermanos Acevedo: 35 años de cine (1920-1955), 30 horas disponibles en cine y video con noticieros, documentales, películas institucionales, educativas, de publicidad, y fragmentos de largometrajes, que fueron restaurados por la Esso Colombiana, tras una paciente y costosa labor de más de 5 años.

3. La colección de Marco Tulio Lizarazo y Antonio Ordóñez Ceballos, los productores más prolíficos de los años cincuenta.

4. *Raíces de piedra*, *Pasado el meridiano*, *Tres cuentos colombianos* y *El río de las tumbas*, clásicos de los años sesenta.

5. Los noticieros: *Panamerican Films*, *Teletigre*, *A3*, *Colseguros* y *Telediario*.

6. Las colecciones de productoras que desaparecieron, como Bolivariana Films, Cinesistema y Euroamerican Films.

7. La producción de entidades del Estado como la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine) y la Compañía de Informaciones Audiovisuales.

8. Las colecciones de cinematografistas como Francisco Norden, Julio Luzardo, Martha Rodríguez y Jorge Silva, Luis Alfredo Sánchez, Luis Ospina y Sergio Cabrera.

Aunque la Fundación inició labores con 50 años de retraso con respecto a los archivos europeos y norteamericanos, fue aceptada en 1991 como miembro pleno de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, que agrupa a los archivos de 75 países y dentro de los cuales se encuentran los más desarrollados del mundo.

CLAUDIA TRIANA DE VARGAS

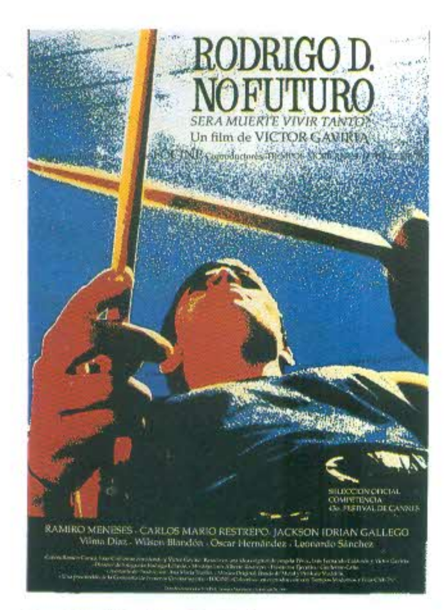


Laboratorios de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Fotografía de Ernesto Monsalve.

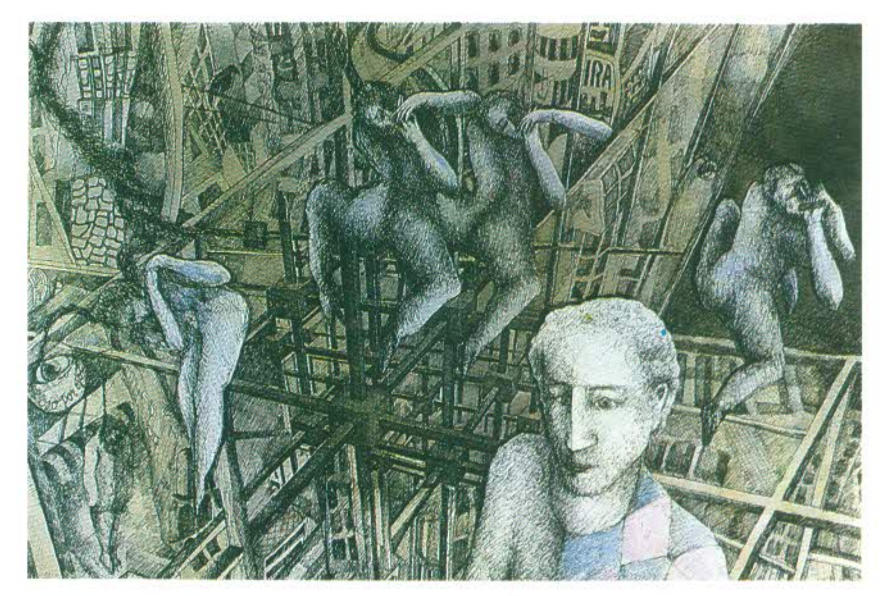
del Super 8, pasando por el 16 y el 35 mm y por el video, por las historias argumentales y las documentaciones para televisión, ha mostrado siempre una enorme coherencia de estilo, una mezcla profundamente sugestiva de poesía y realismo, un acercamiento tierno, serio, preocupado por los seres humanos que filma y una manera particularmente bella de mirar los objetos, los lugares, el mundo de la gente común.

Los mediometrajes en 16 mm

Después de la primera ola de largometrajes, llegó la primera parálisis productiva. Después de la gran euforia inicial y en medio de la producción, de hecho, de un número de películas nunca visto antes en Colombia, vinieron la crisis de reconocimiento, las acusaciones, la burocratización, la inestabilidad laboral, los intereses políticos, las fórmulas a medias y, finalmente, un estancamiento del que no se acierta a salir. La idea de producir masivamente mediometrajes para televisión buscó, ante todo, una reactivación del aparato productivo. La ausencia de las presiones de taquilla permitió que, después de unos cuantos ensayos ineptos, varias de estas películas lograran un nivel de interés temático y de calidad de lenguaje que estaba ausente de la mayoría de los largometrajes para cine. Pero estas cintas siguen siendo híbridos cuya existencia se limitó a una sola exhibición inadecuada en los canales de televisión y cuya posterior circulación está severamente impedida por su estructura misma.



Cartel de "Rodrigo D. No futuro" (1988), de Víctor Gaviria. Archivo Focine.



"Isaak Ink, —Pasajero de la noche", filme de animación de Carlos Santa, 1986.

En todo caso, la serie reveló talentos vitales y si bien muchas de estas películas son insignificantes, unas cuantas tienen ya un lugar asegurado en nuestra precaria historia del cine. Talentos de provincia, como Víctor Gaviria y Luis Fernando ("Pacho") Bottía en Barranquilla, le pusieron oxígeno temático y visual a un cine marcado por los vicios visuales de casi cuarenta años de televisión centralizada. Una de las fórmulas fue la de unir varios mediometrajes, capítulos de una misma historia y obtener así, indirectamente, un largometraje. De esta manera surgió *La boda del acordeonista*, de Bottía, una película con insuficiencias narrativas y técnicas pero que reveló a un talento fresco e ingenioso. Posteriormente, Bottía concentró su trabajo en la televisión regional costeña, pero con éxito de interés nacional. Ojalá pueda volver a sacar partido de su mirada inédita y vital sobre las cosas, algo que lo hace contar entre las esperanzas auténticas de nuestro cine.

Entre los logros insólitos de la serie de mediometrajes está el trabajo de animación de Carlos Santa, *Isaac Ink*. Santa es un joven abogado bogotano, cuyas inclinaciones artísticas se cuajaron en poco tiempo para convertirlo en un talentoso grabador y en cineasta. A partir de uno de sus grabados, Santa comenzó a soñar con darle vida a su muy particular mundo visual y, poco a poco, concluyó que las técnicas del dibujo animado se prestaban estupendamente a tomar sus imágenes y a convertirlas en verdaderas historias. Para su proyecto sobre un hombre que atraviesa una ciudad nocturna arrastrando un cadáver, realizado en las mismas líneas kafkianas de sus grabados, Santa y sus colaboradores tuvieron que "inventar" las técnicas de animación para su película.

Víctor Gaviria se expresó igualmente en los mediometrajes. *Los habitantes de la noche*, *La vieja guardia* y *Los músicos* han confirmado las posibilidades y el talento de su autor. Para la inauguración de Teleantioquia, Gaviria realizó en video el cuasi-largometraje *Que pase el aserrador*, un logro estético apreciable hecho con medios asombrosamente escasos. De ahí en adelante el video se convirtió para él, como para muchos otros cineastas colombianos, en única alternativa posible; dentro de esa posibilidad, un papel clave lo tiene el documental.



"Rodrigo D. No futuro". Archivo Focine.



Cartel de "Un hombre y una mujer con suerte", (1992), de Gustavo Nieto Roa.

Documental y video

El cine documental, particularmente el de Marta Rodríguez y Jorge Silva, fue durante mucho tiempo el único que aprestigió a Colombia en el exterior. El problema del documental es, fundamentalmente, que se le niega un espacio y que es tratado con negligencia y desinterés por las políticas de fomento. En el panorama actual de los medios, sólo la televisión está en capacidad de difundir ampliamente este tipo de cine, pero la estructura que domina nuestra televisión hace casi imposible que se interese por algo más que simples reportajes de consumo rápido. Poco a poco, sin embargo, se ha ido creando un interesante grupo de documentalistas, cuyo cine va más allá de lo periodístico inmediato. Videos documentales de Víctor Gaviria, Juan Guillermo Garcés, Carlos Bernal, Beatriz Bermúdez, Adelaida Trujillo y Patricia Castaño, Oscar Campo, Luis Ospina y Gonzalo Mejía, son, hoy por hoy, el cine colombiano vivo.

El trabajo documental de Carlos Bernal, Beatriz Bermúdez y su equipo de trabajo, es de las cosas más coherentes y vitales que se hayan hecho en el país. Son ya nueve películas de diversos temas, emparentadas todas en la búsqueda del hombre colombiano común, con frecuencia en situaciones críticas, imágenes con profundo respeto hacia lo que registran, desprovistas de todo sensacionalismo periodístico y, sobre todo, fruto de una reflexión seria sobre su tema y el lenguaje en que éste se expresa.

Adelaida Trujillo y Patricia Castaño son documentalistas bogotanas cuyos trabajos son ignorados en Colombia, pero que han tenido un importante eco en el exterior. Por su parte, el trabajo de Oscar Campo, Claudia Echeverri y otros videístas en la Universidad del Valle es de lo más novedoso y prometedor que se haya producido en imágenes en Colombia.

Sin embargo, el cine está en un estado cataléptico, del que no sabemos cuándo pueda salir. La gran excepción reciente es la película de Jaime Osorio *Confesión a Laura*, coproducción con Cuba, independiente de Focine, una apreciable comedia de trasfondo político que ha sido acogida admirablemente bien en el extranjero, que ha ganado más premios que ninguna otra cinta colombiana y que sigue esperando su estreno en el país.



Cartel de "Confesión a Laura", de Jaime Osorio, estrenada en Colombia en febrero de 1993.

Bibliografía

ALVAREZ, CARLOS. *El cortometraje de sobreprecio (datos 1970- 1980)*. Bogotá, Archivo Fílmico Colombiano, 1982.

ALVAREZ, CARLOS. *Una década de cortometraje colombiano 1970-1980*. Bogotá, Borradores de cine, 1982.

ALVAREZ, CARLOS. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989.

ALVAREZ, LUIS ALBERTO. "El cine desde finales de los años cincuenta hasta hoy". En: *Historia de Antioquia*. Medellín, Suramericana de Seguros, 1988.

ALVAREZ, LUIS ALBERTO. *Páginas de cine*, 2 Vols. Medellín, Universidad de Antioquia, 1988 y 1992.

ALVAREZ, LUIS ALBERTO. "Historia del cine colombiano". En: *Nueva historia de Colombia*, Vol. VI. Bogotá, Planeta, 1989.

CALDERÓN, CAMILO (Ed.) *Diego León Giraldo: El cine como testimonio*. Bogotá. Universidad Central, 1991.

CINEMATECA DISTRITAL. *Cuadernos de cine colombiano*. Bogotá, 25 ediciones, 1981-1988.

DUQUE, EDDA PILAR. "Crónica del cine en Medellín". En: *Historia de Antioquia*. Medellín, Suramericana, 1988.

DUQUE, EDDA PILAR. *Veintiún centavos de cine*. Medellín, Autores Antioqueños, 1988.

DUQUE, EDDA PILAR. *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá, Universidad Nacional-Áncora Editores, 1992.

GUMUCIO DAGRÓN, ALFONSO. "Colombia, censura feudal". En: *Cine, censura y exilio en América Latina*. La Paz, Bolivia, Ediciones Film/Historia, 1979.

LAURENS, MAURICIO. *El vaivén de las películas colombianas (de 1977 a 1987)*. Bogotá, Contraloría General de la República, v Festival de Cine de Bogotá, 1988.

MARTÍNEZ PARDO, HERNANDO. *Historia del cine colombiano*. Bogotá, Editorial América Latina, 1978.

NIETO, JORGE Y DIEGO ROJAS. *Tiempos del Olympia*. Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992.

RAMOS GARBIRAS, ALBERTO. *Textos de cine 1977-1982*. Cali, 1982.

SALCEDO SILVA, HERNANDO. *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Bogotá, Carlos Valencia, 1981.

SÁNCHEZ MÉNDEZ, ISABEL (Comp.). *Cine de la Violencia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1987.

SCHUMANN, PETER B. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires, Editorial Legasa, 1987.

SUÁREZ MELO, MARIO. *Legislación cinematográfica colombiana*. Bogotá, Suárez Melo, 1984.

VALVERDE, UMBERTO. *Reportaje crítico al cine colombiano*. Cali, Editorial Toronuevo, 1978.

Mitos populares de Colombia

Javier Ocampo López



Entierro de Joselito Carnaval. Oleo de Alejandro Obregón, 1957. 133 x 197 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

CONCEPTO GENERAL DE LOS MITOS

La cultura popular de Colombia es muy abundante en mitos o deidades populares que las gentes de los campos y los pueblos han creado en su mentalidad colectiva para explicarse el origen de las cosas y de los fenómenos naturales y humanos.

Los mitos son creencias brotadas del fondo emocional, que se expresan en un juego de imágenes y símbolos, los cuales se manifiestan como fuerzas operantes en la sociedad. Así mismo, como una estructura mental con cuyo auxilio se nos hacen asequibles ciertas figuraciones históricas que, de otra manera, permanecerían cerradas a nuestra comprensión.

Los mitos colombianos se manifiestan en dioses tutelares y personificaciones de las fuerzas naturales que gobiernan la vida de los pueblos y los campos. Todo objeto extraordinario en la naturaleza se supone poseedor de un núcleo o de una esencia espiritual que desempeña un papel activo en la existencia de lo que rodea y comprende a los hombres. Muchos de ellos poseen una categoría de creencias filosóficas (teogonía) y de simbolismos que vienen a representar una especie de dioses tutelares, que serían a la vez amos de los seres mortales y servidores suyos, merced a las advocaciones realizadas para conseguir su favor o ayuda. Estos dioses tutelares o mitos populares se pueden presentar como enemigos temibles o grandes amigos de las gentes.

Algunos mitos representan el temor de los caminantes en noches de oscuridad; o se manifiestan como seres vengativos, chanceros y madrugadores o asustan a los campesinos, despistan a los cazadores, enredan las atarrayas a los pescadores, se encolerizan con los aserradores en los bosques, sobresaltan a las doncellas, esconden a los niños recién nacidos y bellos, espantan a las gentes que regresan a sus casas después de los velorios y de los alumbrados, y hacen perder del camino a quienes entran en los bosques o en las selvas, envolviéndolos en el embrujo de los matorrales. Cada región tiene sus mitos y señalados los lugares de los encantos, y las personas creen en ellos «porque de que los hay, los hay».

Las gentes que tienen la vivencia de los mitos populares dan mucha importancia a la manifestación de la *fuerza* en los fenómenos naturales, humanos y animales; cualquier cosa que manifieste fuerza o relación con lo trascendente es sacro y por consiguiente puede ser venerada. Los astros, los mares, los ríos, las montañas, los animales, las plantas, los fenómenos naturales y aun los mismos



La danza de la Muerte. Acuarela de Débora Arango, 1957. 60 x 40 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

hombres pueden ser mitificados, en cuanto revelan una fuerza o el espíritu que los anima.

Algunas clasificaciones

En el estudio de los mitos, tenemos en cuenta que unos mitos son *teogónicos* porque relatan el origen y la historia de los dioses; otros son *cosmogónicos* porque explican la creación del mundo; otros son *etiológicos* porque explican el origen de los seres y de las cosas; otros son *escatológicos* porque buscan explicar el futuro de los pueblos y el fin del mundo; otros son *morales* y revelan un lucha constante entre el bien y el mal; otros son *antropogónicos*, o relativos a la aparición del hombre.

Los mitos populares son hechos folclóricos colectivos, porque son comunes a una colectividad que los usufructúa, los transmite de generación en generación y difunde a nivel regional, nacional, continental y mundial. Son anónimos porque no tienen autor conocido y su origen se remonta a tiempos muy antiguos. Son hechos folclóricos funcionales porque ejercen una función en la sociedad que los posee y disfruta. Son tradicionales porque se transmiten y perduran como supervivencia del pasado, manifestando continuidad y permanencia.

Algunos mitos se manifiestan a las gentes con figuras humanas, tanto mujeres como hombres: son los mitos *antropomorfos*. Ellos recorren las selvas, los ríos, las calles de las aldeas solitarias y los peñascos. Entre ellos mencionamos: la Madremonte, la Patasola, la Llorona, la Muelona, la Dama Verde, las Brujas, el Mohán, el Poira, El Cura sin Cabeza, el Jinete Negro y otros. Otros mitos folclóricos son *zoomorfos* y se manifiestan como espantos con figuras de animales. Entre ellos mencionamos los siguientes: la Mula de Tres Patas, el Perro Negro, el Currucú, el Verraco de Guaca, el Silbador, la Mula Coscoja, el Toro Encantado y otros.

Algunos mitos folclóricos aparecen como «espantos nocturnos en forma de luces», entre los que se destacan: la Candileja, las Ilusiones, la Bolefuego, el farol que aparece en determinadas calles oscuras, las luces de entierros, las luces de las ánimas, el Anima Sola y otros. Otros mitos se manifiestan como «espantos que se oyen y no se ven», entre ellos: el Bracamonte, el Silbador, los fantasmas o espantos, el Cazador y muchos otros. Otros mitos folclóricos se manifiestan en objetos metálicos como el Tunjo, el Tesoro de Caribabare o el Familiar. Otros aparecen en determinados lugares de los pueblos que son como lugares encantados: cuevas, peñascos, recodos de los caminos, lagunas, quebradas o riachuelos, grandes piedras, montes, lugares solitarios y otros en los cuales aparecen los espantos o mitos singulares y propios para esas regiones. Los campesinos tienen numerosas creencias sobre los espantos de cada lugar de su región, las cuales son narradas con gran convicción y vivencia de lo que ha ocurrido, sucede en su momento y acaecerá en el futuro o alrededor de los espantos.

Aculturación y sincretismo

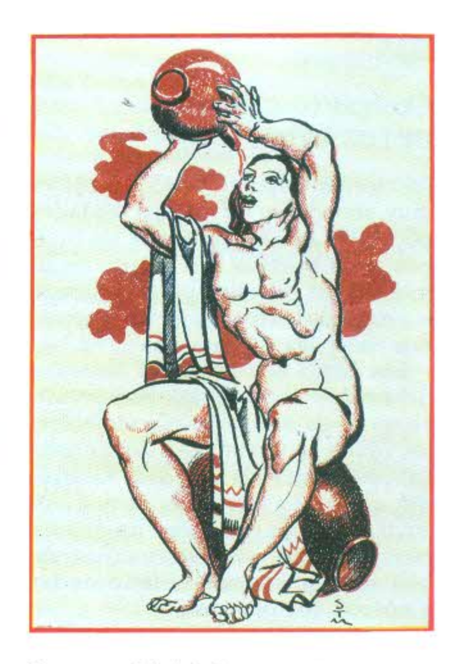
En Colombia, como en los demás países hispanoamericanos, hay mitos que son producto de la aculturación, en la cual, algunos mitos indígenas se mezclaron con los mitos y creencias españoles y africanos. La mayor parte de los mitos indígenas permanecieron, a pesar del impacto de la colonización española y de la influencia africana; numerosos ejemplos los encontramos entre los guajiros, kogis, arhuacos y entre los indígenas de la Amazonia, Orinoquia y costa pacífica. Tenemos en cuenta, sin embargo, que los mitos indígenas de los muiscas del altiplano cundiboyacense, como los de otras culturas indígenas que desaparecieron con la conquista, dejaron algunas supervivencias, pero en su mayor parte también desaparecieron.

Hay mitos que se manifiestan en *sincretismo*, según el cual, algunos mitos se identifican o se amalgaman con otros por sus semejanzas. Por ejemplo, entre mitos indígenas y africanos con los santos católicos introducidos en el culto religioso por los españoles. Un ejemplo indígena lo encontramos en el mito chibcha de Nencatacoa, el dios muisca de los bailarines, tejedores, artistas y borrachitos, que fue reemplazado por la devoción católica a san Pascual Bailón, el lego franciscano, bailador ante el Santísimo. Así mismo podemos comparar algunos mitos que introdujeron los negros africanos, con algunas devociones de los santos católicos, y entre ellos: la deidad Salabanda de los bantúes, con la santa Bárbara de los católicos; y el dios Isancio de los bantúes, con la devoción a san Pedro entre los católicos.

Mitos latinoamericanos

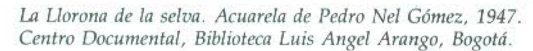
Hay mitos populares muy generalizados en todo el país y que tienen relaciones con otras regiones de América y el mundo. Entre ellos señalamos: las brujas, los duendes, el Mohán, la Llorona, las luces de las ánimas y los espantos en los lugares encantados o escabrosos.

Un mito muy generalizado en los pueblos andinos de Colombia y América Latina es la Madre Tierra, una



Nencatacoa. Dibujo de Sergio Trujillo Magnenat. Hojas de Cultura Popular Nº 8, agosto 1951. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.





La Llorona de la selva. Acuarela de Pedro Nel Gómez, 1947. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



La Madremonte. Escultura en piedra de José Horacio Betancur, 1952. Cerro Nutibara, Medellín.

divinidad popular que se puede encontrar en los lugares de nacimiento de los ríos, en la espesura de las montañas y en general en los campos, donde controla el ciclo vital y las actividades de producción. En Colombia corresponde a la Madremonte, mito tutelar que impera en la selva y rige los vientos, la lluvia y todo el mundo vegetal. En el altiplano peruano-boliviano y en las regiones septentrionales de Chile y Argentina aparece el mito de la Pachamana o "madre tierra", que es una divinidad protectora y dadora de bienes y que, además, preside todas las tareas de los campesinos. En Venezuela, el mito de María Lionza es el de la naturaleza y la madre tierra; la protectora de la flora y la fauna, y además, la madre de los peces.

Otro mito muy generalizado en los pueblos latinoamericanos es el de los duendes. Ellos se presentan como seres que pueblan la naturaleza, las casas y alrededores; cuidan o destruyen los campos, hacen jugarretas a los hombres y los amenazan cuando no acceden a sus deseos; enamoran a las mujeres y asustan a los desprevenidos.

Los mitos de las aguas que aparecen en Colombia, también son latinoamericanos. Su origen se relaciona generalmente con los espíritus creadores. Entre los muiscas del altiplano cundiboyacense, tenemos el mito de Bachué, que es la divinidad que surgió de la laguna de Iguaque (cerca a Tunja) y dio origen a la humanidad. En el norte de Argentina, las aguas están relacionadas con la Mayu Mama, Madre del Río, o Rubia del Río, una mujer de excepcional belleza, protectora de las aguas. En Panamá, la Dama del Río habita en las aguas del río Risacua, en la provincia de Chiriquí. En Brasil aparece Yemanjá, un mito de las aguas muy semejante a las sirenas europeas. En Venezuela creen en los Mamoes, mitos de las aguas.

El sol, la luna y las estrellas han sido objeto de adoración y culto, valorando sus efectos en la caza, la pesca, la recolección y la agricultura. Los mitos alrededor del sol han sido los más generalizados desde tiempos inmemoriales. El sol es considerado como el supremo benefactor del hombre y dispensador de la fecundidad de la tierra. Los aborígenes americanos le consagraron sus templos principales e hicieron sacrificios en su honor. Los mitos mayores de Colombia y en general de América Latina tienen íntima relación con el culto al sol. Los indios chibchas del altiplano cundiboyacense adoraban al Sol, o Suhé, y le dedicaron lo mejor de sus ritos y templos, entre ellos, el templo del sol en Sogamoso. Los mitos alrededor de la luna también son muy importantes en Colombia y en general en Latinoamérica. Entre los muiscas existió la adoración a Chía, la luna, cuyo culto está relacionado con la fecundidad de la tierra y la fertilidad sexual.

Especificidad regional en Colombia

Así como existen mitos populares que son muy generalizados en Colombia y tienen relaciones con otras regiones de América y el mundo, también los hay que son característicos de las regiones colombianas y de sus respectivos tipos humanos: paisa, opita, cundiboyacense, santandereano, nariñense, caucano, del litoral pacífico, costeño, isleño, llanero y de las zonas indígenas. Lo anterior señala que existe unidad y generalización de algunos mitos y diversidad de otros, con su especificidad regional.

Mitos populares de Antioquia Grande

Antioquia, Caldas, Risaralda y Quindío, forman la Antioquia Grande, y son el grupo regional llamado "paisa". Un pueblo mestizo, descendiente de indígenas (nutabaes, tahamíes, catíos, armas, paucuras, picaras, carrapas, ansermas, quimbayas, chamíes y otros), españoles (gallegos, vascos, castellanos y otros) y negros africanos.

Los paisas viven en una de las regiones más montañosas del país; la recorren las cordilleras Central y Occidental de los Andes colombianos; de allí su nombre genérico de "la montaña" que se asigna a esta importante región.

Originalmente los paisas se localizaron en el macizo antioqueño, pero motivados por la necesidad de buscar tierras fértiles para mantener una población en constante crecimiento, se extendieron hacia el sur y colonizaron el territorio de los actuales departamentos de Caldas, Risaralda y Quindío en el siglo XIX, prolongando sus



La Madremonte. Dibujo a tinta de la serie "Los Espantos", de Emel Meneses Arévalo, 1992. 5 x 5 cm. Colección del artista, Bogotá.

andanzas a todo el territorio colombiano. Con su empuje tesonero y titánico, domeñaron y poblaron las cordilleras de los Andes centrooccidentales y colonizaron el occidente colombiano.

El paisa es el "hombre de la montaña", de las minas y los cafetales; el hombre del comercio, de la industria y de las finanzas; el andariego que, como el vasco y el gallego en España, recorre las tierras colombianas y, donde llega, organiza sus negocios. El paisa es el hombre de la *arriería* que canta y trova en las fondas y caminos al son de tiples y guitarras y de liras o bandolas; el hombre del carriel, la ruana y el sombrero blanco aguadeño, que como bien dice la canción «sólo se descubre ante Dios y ante la patria». El paisa es el andariego de los dados y naipes, que gusta de las trovas, los dichos, las adivinanzas, los cuentos y todo el arrume folclórico de la literatura popular; el hombre "maicero" que gusta del sancocho, las arepas, los frisoles, la mazamorra, la natilla y los buñuelos; el músico a quien le gustan los pasillos, bambucos, guabinas y danzas. Un pueblo de extraordinaria religiosidad y tendencia tradicionalista; supersticioso de la Madremonte, la Patasola, las brujas, los duendes, el Mohán, la Llorona, el Anima Sola y demás mitos de la montaña. Un pueblo romántico, sentimental y orgulloso de su raza, que añora los viejos tiempos y recuerda a los abuelos que descuajaron montañas, construyeron caminos y fundaron pueblos en las agrestes cumbres de las montañas antioqueño-caldenses.

El paisa ama la libertad y es por esencia hombre de paz; tiende al colectivismo, pues el civismo tiene arraigos en su mentalidad colectiva, a pesar de los múltiples problemas que le ha correspondido afrontar en los finales del siglo XX. El paisa es de gran empuje para el progreso de los pueblos y el engrandecimiento de las empresas a él encomendadas o de su propiedad. De su trabajo y tenacidad surgieron ciudades de gran crecimiento como Medellín, Manizales, Pereira y Armenia, capitales de los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda y Quindío, respectivamente, y los pueblos que surgieron con "la colonización antioqueña" y que consolidaron las campiñas cafeteras del Viejo Caldas. El paisa es regionalista en su tierra y expansionista fuera de ella; es tradicionalista e intrépido. Su tradicionalismo es apego a la tierra y al pasado.

Los campesinos paisas tienen infinidad de creencias, que cambian de pueblo a pueblo. Sin embargo, algunas de ellas son muy comunes en toda la gran región. Hablan del azabache para el mal de ojo; los ópalos para librarse de los maleficios; el cacho del unicornio, el colmillo del morrocoy, la uña de la gran bestia; el colmillo del caimán, el ojo del venado, el nido de macuá, el congolo y la covalonga y otros elementos mágicos de buena suerte. Los filtros de amor son muy populares en Antioquia, especialmente los del pueblo de Remedios.

Las gentes de las montañas y los descendientes de la colonización antioqueña tienen entre sus creencias numerosos mitos populares, o deidades tutelares de las montañas, ríos, pueblos y campos. Mitos de la montaña son: la Madremonte, la Patasola y el Hojarasquín del Monte; de las aguas: la Madre del Río. Otros son de personajes como María la Larga, la Rodillona, la Colmillona o el Patetarro. Otros son de *luces fantásticas*, como las ilusiones, las ánimas, o el Anima Sola. Otros son comunes a más regiones como la Llorona, los duendes y las brujas. Otros son zoomorfos como el Verraco de Guaca o la Mariposa.

Mitos de las montañas

Son aquellos cuyas creencias tienen las gentes de "la montaña", y son presencias de la espesura de los bosques, de los nacimientos de los ríos y quebradas, de las cuevas y lugares solitarios de las montañas. Muchos de ellos se crearon en la mentalidad colectiva de los colonos, durante la colonización antioqueña.

La Madremonte

La Madremonte es la deidad tutelar de los montes y las selvas antioqueños y del Viejo Caldas. Según los campesinos, la Madremonte rige los vientos, las lluvias y todo el mundo vegetal; también la llaman Madreselva. El escritor costumbrista de Antioquia, Tomás Carrasquilla, nos dice en una de sus obras que «la Madremonte es un espíritu maligno que señoreaba los bosques, desorientaba o trastornaba a los que se aventuraban en sus laberintos y se le oía gritar en las profundidades del monte».

Aun cuando no tiene una representación material definida, los campesinos describen a la Madremonte en diferentes formas: a veces aparece como una mujer musgosa y putrefacta, enraizada en los pantanos, que vive en el nacimiento de los riachuelos y cerca de grandes piedras. Generalmente aparece en zonas de marañas y maniguas, con árboles frondosos y en regiones selváticas. Algunos la describen con ojos brotados como de candela, colmillos grandes como los de los saínos, con manos largas y una impresionante expresión de furia, siempre vestida de chamizos, bejucos, musgo verde y con un sombrero alón cubierto de hojas y plumas verdes; su cabello está cubierto de lianas y musgos que no le dejan ver el rostro; y también el sombrero, por sus múltiples ramas, oculta la cara. A veces aparece en los rastrojos convertida en una zarza tupida en movimiento que observa con rabia a los humanos que pasan por la selva o los montes; otras veces aparece como un ser, mitad mu-



La Pata Sola. Dibujo de Emel Meneses, 1992.

jer y mitad monte, como de paja; o también, como una anciana vestida de hojas, con cara color ceniza, ojos desorbitados y rojos y las manos en puro hueso.

La Madremonte se relaciona con grandes tempestades, vientos, inundaciones y borrascas que acaban con los sembrados, las cosechas y los ganados. Los campesinos antioqueños y caldenses cuentan que oyen sus bramidos y gritos infernales en noches tempestuosas y oscuras. A veces escuchan un quejido agudo, profundo y penetrante, el cual se expande misteriosamente en la manigua, en medio de los truenos, rayos y centellas. Algunos campesinos creen que las inundaciones y borrascas de los ríos se deben a que la Madremonte se está bañando en el nacimiento de las quebradas; así, las aguas se enturbian. Estas aguas del baño de la Madremonte transmiten pestes y enfermedades, entre ellas el carate, el tuntún, las culebrillas y las sarnas.

Para prevenir el encuentro con la Madremonte, los campesinos fuman tabaco y llevan en el bolsillo unas pepas de cabalonga; también llevan medallas benditas y escapularios, bastón de guayacán y varas de cordoncillo. Los campesinos dicen que cuando uno se encuentra con esta deidad de los bosques, debe insultarla y alejarla del lugar, dándole fuertes latigazos con rejos, y no demostrarle espanto o temor.

Antiguamente en las fiestas del Corpus Christi los campesinos paisas representaban a la Madremonte como una mujer cubierta de musgos, ramas, hojas secas y flores del bosque; era conducida por ellos en un carruaje cubierto de matorrales.

La Patasola

La Patasola es un mito de las selvas y tierras antioqueñas y de la antigua colonización antioqueña; de la maraña espesa de la selva virgen y de las cumbres de las cordilleras. Se manifiesta como una mujer con una sola pata, donde se unen los dos muslos, que terminan en pezuña de bovino o de plantígrado pero al revés, para que, al caminar, desoriente a los animales que la persiguen. Con su única pata avanza con mucha rapidez. Se trata de un ser maléfico, de gran ferocidad; amiga de los animales montaraces, a los que defiende de los humanos, especialmente de los cazadores, caminantes y colonos.

La Patasola es una deidad mítica metamórfica, pues cambia según las circunstancias. Algunas veces aparece como una mujer de un solo seno sobre el pecho, ojos desorbitados, boca inmensa, colmillos felinos, nariz de gancho, cabellera enmarañada, labios abultados, brazos muy largos, y los muslos unidos a una sola pata: en general, un aspecto terrible. Otras veces se transforma en una mujer hermosa que engaña a los hombres y los incita acercándose y alejándose, hasta llevarlos a la espesura en donde logra desorientarlos. Luego se ríe a carcajadas de ellos y se transforma en una horrible mujer con ojos de fuego, boca desproporcionada y dientes de felino. Algunos cuentan que escuchan a la Patasola por sus lamentos profundos, como los de una mujer extraviada en el bosque, y que cuando la encuentran se convierte en una fiera horrible que se lanza sobre las personas y termina torturándolas con sus agudos colmillos. Algunos campesinos refieren que en ciertos casos, la Patasola, con figura de bella mujer, atrae a los hombres y los embelesa con sus caricias; sin embargo, cuando está en la plenitud sexual, se come toda la carne del admirador o seductor y sólo deja los huesos limpios, pelados y regados por todas partes.



El Hojarasquín del monte. Litografía de Enrique Grau, 1984. 70 x 50 cm. Colección particular, Bogotá.

Tomás Carrasquilla, en su novela *La marquesa de Yolombó*, dice que en la región minera de Antioquia, en el área selvática, «habita la Patasola, que dispersándose del monte en tres zancadas desgaja los frutales, rompe los cercos, hunde techos y cuando topa con su única pezuña, hendida como la de un marrano babilónico».

La Patasola tiene fama de ser vampiresa, pues le fascina la sangre de los niños, a quienes roba de sus casas, les chupa la sangre y los abandona en el monte. Persigue a los cazadores y los desorienta cerrando los atajos y hostiga a los madereros, mineros y aserradores. Le fastidian los aserríos y las siembras en las montañas, principalmente de maíz; no le gustan las cacerías, ni las manadas de bueyes, ni las recuas de la arriería. Dicen los campesinos paisas que si la Patasola aparece de improviso, hay que recordarle los objetos que sirvieron para amputarle su pierna: el hacha, las tres tusas y la candela.

El Hojarasquín del Monte

El Hojarasquín del Monte es otra deidad de los campos antioqueños, especialmente de los bosques y de los animales selváticos. Aparece en figuras diversas, antropomorfas o zoomorfas, con cuerpo musgoso, cubierto de líquenes y helechos, y entrelazado en bejuco con corona de flores silvestres. Algunos campesinos lo han visto como un hombre-árbol en movimiento; otros como un monstruo, mitad asno hacia arriba y mitad hombre hacia abajo; o también aparece en figura de mono de tamaño gigante y siempre peludo y con mucho musgo y hojas secas. Algunos creen que es producto de las relaciones sexuales entre un hombre y una bestia.

Cuando hay tala de bosques, destrucción de árboles o quema del medio natural, el Hojarasquín del Monte aparece en forma de tronco seco y queda oculto hasta cuando reverdece la floresta. Por ello muchos campesinos tienen respeto a los troncos secos en los bosques. Dicen los campesinos que sus huellas son rastros de pezuñas de venado, danta, u otros, al revés, para despistar a los cazadores.

Mitos de las aguas

Los mitos de las aguas se relacionan con los ríos, quebradas, lagunas y costas de los mares. Entre los más característicos de Antioquia y el Viejo Caldas, destacamos principalmente a la Madre del Río.

La Madre del Río

Llamada también Madre de Agua, la Madre del Río es un mito que se ex-

tiende también al Magdalena Medio y al Tolima. Se manifiesta como una joven muy bella, de cabellos de oro y ojos de color azul; con una mirada penetrante y con una fuerza hipnótica de atracción. Es una verdadera ninfa de las aguas, aunque sus pies volteados hacia atrás, dejan rastros en dirección contraria a la que sigue.

La Madre del Río persigue únicamente a los niños, a quienes llama con ternura; los atrae y enloquece con dulzura y amor maternales. Los niños flechados por esta deidad se enferman, sueñan con la bella rubia que los adora y la llaman con frecuencia. Cuando están cerca del río, los niños escuchan su voz y la siguen tirándose a las aguas con gran peligro. El escritor antioqueño Tomás Carrasquilla, en su obra *Por aguas y pedrejones*, expuso la creencia sobre la Madre del Río: «Por aquel tiempo se casaron el sol y la luna. El la adoraba porque era bella y sin mácula. Prestóle, aunque fría, lumbre áurea, tan luminosa como la suya. Pero he aquí que la luna, al bañar el río con sus destellos, divulga en la superficie todo el oro. La madre se alarma: capaces eran los hombres codiciosos que divisasen por la noche todo aquello de hacer bajar la fiebre hasta la cuenca de su hijo; capaces eran de acabar con fieras y alimañas. Consulta al marido y le sigue el consejo. Una noche se planta, cara a cara, ante la discreta luna y la ojea. A la noche siguiente aparece manchada, pringosa, llena de pecas. El sol se desconsuela y la repudia. En su despecho le quita la luz de oro y le deja esa, triste y mortecina, con que ahora nos alumbra».

También hay la creencia de que la Madre del Río es una vieja chuchumeca, muy corronchosa, con mucha costra y mucha llaga, muy parecida a una lagartija. También creen que cuando la Madre del Río ojea a una persona, le suceden cosas extrañas: le nace una chivera como cabuya; los crespos se le vuelven como una jícara nueva; esos dientes de queso se le vuelven negros y podridos como raigón viejo; «esos ojos —dice Carrasquilla— son como corozos amolados, se le ponen verdes y brotados, como los de un sapo oriao».

Mitos de personajes populares

Mitos de personajes populares son aquellos que representan personajes, mujeres u hombres, que se manifiestan como espantos de los pueblos y los campos. Entre ellos señalamos: la Llorona, el Patetarro, María la Larga, la Rodillona, la Colmillona.



La Llorona. Dibujo de Emel Meneses, 1992.

La Llorona

La Llorona es un mito popular de los pueblos y campos colombianos, cuya presencia se conoce también en otros lugares de América y el mundo. Cada región tiene su propia leyenda y versión especial sobre la Llorona.

Según los campesinos y aldeanos antioqueños, la Llorona aparece como una mujer con rostro huesudo de calavera, ojos rojizos, cabellos desgreñados, con largas vestiduras, sucias y deshilachadas, llevando en sus brazos un niño muerto. Se distingue por sus lloriqueos; angustiantes y profundos, y sus gritos y plañidos macabros. Sale por todas partes profiriendo llantos desgarradores. Se trata de un espíritu de mujer que mató a su niñito, y como castigo fue condenada a vivir llorando y con lamentos que provocan inmenso terror.

Esta desconsolada mujer llora en las hondonadas de las quebradas, en las noches de plenilunio, en los cafetales, sementeras y riberas de los ríos. Sus gritos lastimosos se escuchan también en las aldeas perdidas de los Andes antioqueños. Los campesinos creen que la Llorona sale en noches de luna; en algunos lugares de Antioquia la llaman la María Pardo.

Las gentes creen que a la Llorona le gusta fumar tabaco y pararse al pie de las ventanas en donde estén tocando instrumentos de cuerda, especialmente requintos, tiples o guitarras.

El Patetarro

El Patetarro es un mito característico de las regiones mineras. Los campesinos lo describen como un genio maléfico que tiene una pata podrida, la cual lleva en un tarro de guadua y que segrega un líquido maloliente que destruye las cosechas. Su presencia en los campos es pestilente y se considera un anuncio de calamidad, muerte e inundaciones. Según las regiones, aparece como deidad masculina o femenina.

Tomás Carrasquilla, en su novela *La marquesa de Yolombó*, dice del Patetarro que es «un gigantón que sólo tiene una pierna de carne y hueso. Para poder andarse en sus fechorías se acomoda en el muslo mocho un trozo de guadua, un tarro de esos horadados en el interior de sus divisiones, en que cargan agua algunos montañeses de nuestras alturas. No bien le llena con sus líquidos pestilentes, se sale a las sementeras y en ellas los derrama el muy cochino. En la parte que cogen se secan hasta los árboles, si no resultan gusaneras de cosecha y hormigueros que todo lo arrasan. ¡Horribles son los líquidos del Patetarro!».

Los mineros antioqueños y los campesinos cosecheros de las regiones occidentales de Antioquia y Chocó, sienten pavor con el anuncio de la presencia del Patetarro, considerado perverso y vengativo. Sus gritos macabros y sus carcajadas histéricas son escuchadas en los socavones de las minas y en las hondonadas de los riachuelos, sobre todo en las noches lluviosas, oscuras y tenebrosas. Su presencia es anunciada por el aullido de los perros, el movimiento de los árboles al soplo de vientos huracanados y el rizar intenso de la hojarasca. El Patetarro es anuncio de inundaciones, crecidas de los ríos, devastación de las cosechas y, en general, de malos presagios.

María la Larga

María la Larga es un mito femenino que se conoce en Antioquia y el Viejo Caldas, generalmente en las zonas urbanas. Aparece en las horas de la madrugada, con pies muy altos y brazos descomunales, con el andar en balanceo como el viento.

A María la Larga la han visto de noche como una bellísima mujer con miradas insinuantes y sensuales que atraen a los nocherniegos. Cuando la persiguen los hombres, María la Larga acelera el paso y con gran premura se dirige al cementerio del pueblo. Cuando el galán se acerca mucho y está listo para abrazarla, María se alarga y se alarga hasta el infinito, infundiendo gran espanto.



María la Larga. Dibujo de Emel Meneses, 1992.

hacienda El Oro recuerdan que en varias oportunidades llegaba al lugar la Vieja Colmillona, con pelo largo hasta la cintura, con manos peludas, uñas y colmillos largos. A este engendro le gusta arrimarse a los fogones, coger las brasas sin arderse y comer los plátanos asados. La Colmillona llega y sale sin hablar y sin causar daño a las personas.

Junto con el mito de la Vieja Colmillona, los campesinos aguadeños cuentan las leyendas del tesoro del Pipintá y los espejismos de tesoros que aparecen cuando van las recuas de los arrieros por Guaimaral, Pito, la falda del Macho, Guaco y otras regiones de la colonización antioqueña.



La Dama Verde. Dibujo de Emel Meneses, 1992.

La Rodillona

La Rodillona es un mito menor de los pueblos de Antioquia que aparece en forma de mujer atormentada por sus enormes rodillas.

La Rodillona parece una bruja por su nariz afilada y ganchuda, ojos encendidos como de mujer atormentada, rostro con muchas arrugas y cabellos encanecidos, y camina muy despacio. A la Rodillona le gusta asustar a los amantes en las campiñas; les tiene miedo al llanto de los niños y a las mujeres embarazadas.

La Cabellona

La Cabellona se aparece como una mujer de larga cabellera, con vestido y uñas también muy largos.

La Cabellona dicen los hombres que tiene una bellísima cara, pero se oculta con la inmensa cabellera que la cubre hasta los pies. Por las calles de los pueblos camina muy rápido y a veces anda por el aire, aparece y desaparece. En algunos lugares tiene la particularidad de que solamente asusta a las mujeres.

La Vieja Colmillona

La Vieja Colmillona aparece en los lugares donde se atiende a la alimentación de los peones. Esta leyenda fue relatada por peones de la hacienda El Oro en Aguadas y cerca del río Arma, que desemboca en el río Cauca en La Pintada. Los campesinos cuentan que, después de un trabajo intenso en la hacienda, se arriman a los fogones en donde les gusta asar los plátanos y tomar el café nocturno en grandes tazas. Es la oportunidad para los cantos, las coplas o trovas y los cuentos tradicionales de Pedro Romales, Cosiaca, san Sebastián de las Gracias y otros. Estos aguadeños de la

La Dama Verde

En algunos pueblos antioqueños relatan el mito de la Dama Verde, a quien han visto llevando presurosa un lío de ropa u otras cosas atadas bajo el brazo. Algunas gentes que la seguían, contaban que se perdía en las afueras del pueblo. Se relata que la Dama Verde aparece en las calles en horas avanzadas de la noche, como una mujer misteriosa, vestida con un largo sayal de bayetón verde y con un velo tupido en la cara; lleva sus pies calzados con chapines y manos enguantadas.

Otros personajes populares

Otros personajes populares, cuyas historias repiten los antioqueños, son la Niña de la Carta, los Meneses, los Rescoldaos, Mareco, la Vieja Inés y María Pimpina.

La Niña de la Carta es una niña vestida de primera comunión que lleva una carta en la mano. Muchos salen corriendo y otros reciben la carta, pero instantáneamente caen desmayados, según los relatos de los campesinos.



La Mechuda. Dibujo de Emel Meneses, 1992.

Los Meneses son unos chiquillos aparentemente inofensivos que se aparecen de repente en los caminos de herradura de la Antioquia Grande, y abordan al viajero para pedirle limosna; a quien la niega, los Meneses le hacen cosquillas por todo el camino, dejándolo rendido.

Los Rescoldaos son unos diablillos que danzan sobre el rescoldo de los fogones que hacen los arrieros en sus viajes.

Mareco es un diablillo infantil que, según los antioqueños, roba los dulces de los niños desobedientes. A veces se convierte en un ventarrón que se lleva a los desobedientes y malvados; sobre todo a los que levantan la mano contra sus progenitores. Se lleva a las víctimas por los aires en medio de rayos y centellas.

Los mitos de la Vieja Inés y María Pimpina son de procedencia hispánica. Sirven para asustar y aplacar a los niños llorosos y rebeldes. Las dos son espantos infantiles inofensivos.

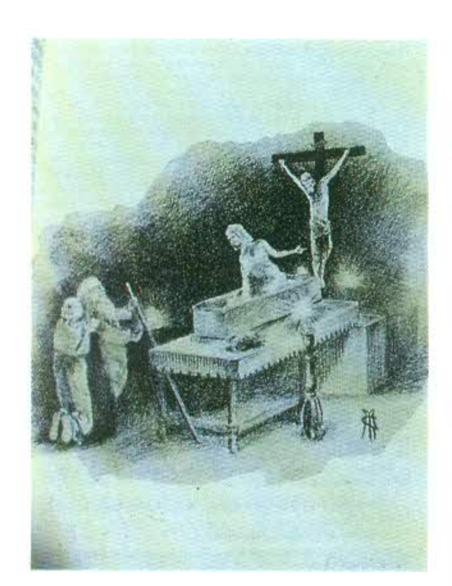
Con la Vieja Inés y María Pimpina existen otros mitos infantiles que tienen diversas explicaciones y representaciones de acuerdo con las tradiciones populares. Algunos personajes típicos de los pueblos se van convirtiendo en mitos.

Mitos de luces fantásticas

Los mitos de *luces fantásticas* se manifiestan en campos y pueblos, como luces extrañas en horas avanzadas de la noche. Entre ellos señalamos: las ilusiones, las ánimas, el Anima Sola.

Las ilusiones

En *La marquesa de Yolombó*, Tomás Carrasquilla habla de las ilusiones en la



El Anima Sola. Ilustración de Gabriel Montoya para los "Cuentos" de Tomás Carrasquilla, 1956. Biblioteca Nacional, Bogotá.

siguiente forma: «En las noches de luna, cuando las copas de los árboles se ven medio azules y sus troncos se perfilan casi albos, salen, hasta una cuadra más allá de la puerta de trancas, para ver y escuchar el monte. Los cuatro, cual más, cual menos, creen en esos seres maléficos que lo pueblan [...] Aquí habitan las ilusiones, esos duendecillos incorpóreos que se van a las orejas de los inocentes y les revelan secretos feos y pecaminosos. Antes somos buenos los americanos para las cosas tan horrendas que nos enseñan las ilusiones desde la cuna».

La Luz Viajera

La Luz Viajera se manifiesta como una llama o bola de fuego que ilumina sus pasos con un chisporroteo infernal que hace un ruido como de tiestos rotos. Aparece en la madrugada cuando todo está en silencio y el gallo no ha empezado a cantar. Las gentes deben decir groserías para ahuyentar a la Luz Viajera.

Las ánimas y el Anima Sola

Un mito muy generalizado en el occidente colombiano es el de las ánimas, especialmente el de las ánimas del purgatorio. Algunos escuchan en la medianoche o en la madrugada los murmullos de mucha gente en procesión por las calles y a veces creen ver las luces de las ánimas del purgatorio.

También existe la creencia en el Anima Sola, que es un alma en pena en el purgatorio, que está allí hasta el juicio final. Los campesinos creen que ayuda a buscar los tesoros ocultos y los objetos perdidos, así como a salir de los trances difíciles. El Anima Sola recibe la devoción de los cristianos especialmente dos días: el día de las ánimas (2 de noviembre) y el Viernes Santo en la noche, después del primer canto del gallo. El Anima Sola se presenta a sus devotos para enseñarles el lugar de las guacas, entierros y tesoros.

En las casas campesinas de Antioquia y el Viejo Caldas se han difundido los cuadros y novenas del Anima Sola, con la creencia de que cuida la vivienda y atrae la buena suerte en la familia. Es común encontrar en los puestos de mercancías y revistas populares, las novenas del Anima Sola, junto con las novenas del Angel de la Guarda o santa Elena, que ayudan a encontrar lo que se ha perdido.

Mitos de animales

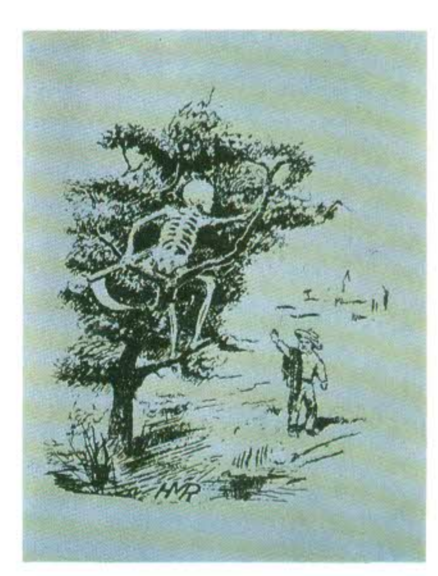
En Antioquia Grande y el Viejo Caldas existen también mitos zoomorfos, referentes a animales que tienen determinadas fuerzas naturales, que las gentes consideran mitológicas. Entre los más comunes encontramos: el Perro Negro o Patas, la Mula de Tres Patas y el Verraco de Guaca.

El Perro Negro

Un espanto que aparece en numerosos pueblos de diversas regiones de Colombia es el Perro Negro, que aúlla lastimeramente en horas avanzadas de la noche. En Antioquia Grande creen que el Perro Negro que encuentran aullando en los caminos es la reencarnación del Patas o de algún espíritu maligno. Aparece en noches de tempestades y de gran oscuridad. Algunos creen que es un ánima en pena y un espíritu del mal. Cuentan los campesinos que lo han visto grande y descomunal, arrastrando una cadena, aullando medrosamente y echando candela por los ojos y la boca.

La Mula de Tres Patas

La Mula de Tres Patas es un espanto que aparece en Antioquia en las aldeas con calles empedradas o en los caminos solitarios. Las gentes escuchan sus pasos que resuenan desacompasados. Los viejos cuentan que antiguamente, cuando no había luz eléctrica, sentían los pasos tenebrosos y desacompasados de la Mula de Tres Patas que, creían, era la representación del demonio.



La Muerte. Ilustración para "Cuentos" de Tomás Carrasquilla por Horacio M. Rodríguez, Medellín, Bedout, 1956. Biblioteca Nacional.

El Verraco de Guaca

El Verraco de Guaca es un macho porcino reproductor que aparece en los campos antioqueños como espíritu infernal: corre por las sementeras y los maizales con ruidos estruendosos, dejando olor a azufre. Este mito fue introducido por los españoles como una deidad zoomorfa, protectora del campo y del ganado.

La Mariposa Negra

La Mariposa Negra es una superstición muy generalizada en Colombia. Su presencia es el anuncio agorero de la muerte de una persona de la familia. Las gentes dicen que es de mal agüero que la Mariposa Negra entre a la casa y se ubique en una de las alcobas, a cuyas paredes se aferra con intensidad y es difícil arrancarla.

Así como a la Mariposa Negra, las gentes tienen terror a la lechuza, a los graznidos del búho, al triste arrullo de la tórtola torcaz y a otras aves consideradas fatídicas y de mal agüero.

OTROS MITOS DE ANTIOQUIA GRANDE

El Guando o la Barbacoa del Muerto

En Antioquia y el Viejo Caldas creen en el espanto del Guando o la Barbacoa del Muerto, que aparece en los caminos como un grupo de cuatro personas que llevan al difunto en una barbacoa de guaduas o varas. Aparece especialmente en la víspera del

Día de todos los Santos y el Día de los Difuntos. Las gentes escuchan la invitación «meta el hombro, compañero» y gritos y lamentos de almas en pena. La visión del Guando desaparece pronto, dejando en los campos silencio y espanto.

Sobre el origen de este espanto se cuenta que un hombre muy avaro y huraño, que no colaboraba con los entierros de sus vecinos, murió y fue llevado en guando (voz quechua que significa parihuela) por varias personas de la región. En el camino, el difunto se volvió demasiado pesado, y precisamente cuando iban pasando un puente el avaro difunto se cayó al río y las aguas se lo tragaron. A pesar de que lo buscaron bastante, el cadáver se perdió y nunca fue encontrado, por lo cual, desde entonces se convirtió en el espanto del Guando.

El Familiar

Según Tomás Carrasquilla el Familiar es «un muñequito algo chirringo, muy congo y muy zalamero él, que las personas cargan y no permite que le suceda cosa mala y que le salga muy bien todo lo que aquella persona haga. El Familiar lo labran de la raíz de un palo, que tan sólo los mágicos conocen; y lo pintan con un tinte negro, que tampoco nadie sabe, sino el mágico. Tiene que labrarlo un mago que sepa las veintiuna palabras ocultas, que tiene la virtud de ayudar y de librar. El se las dice en el oído al Familiar. El que carga familiar tiene que verlo con vela, hasta de día; y taparlo y envolverlo y tiene que ponerlo a un lado para mudar de ropa o para bañarse».

El Familiar es una creencia que llegó a América con los africanos, principalmente los congos, quienes acostumbran los Familiares o dobles, amuletos sagrados para atraer la suerte y defender al dueño de maleficios y enfermedades.

Mitos de los indios catíos

Los indios catíos de Antioquia creen en el ser supremo Tatzitzetze o Dachisese, que es el primer padre o padre de todos; el que no tiene principio y se creó a sí mismo. De la saliva de este ser supremo brotó Caragabí, el dios de la tierra, el mundo que habitamos; y además, creó ocho mundos: cuatro superiores y cuatro inferiores. Nuestro mundo, que es el de Caragabí, es el más bajo de los mundos superiores; encima de él está el firmamento cóncavo arreglado con el sol, la luna y las estrellas. Sobre el firmamento está Ntré, el cielo de Caragabí y siguen hacia arriba los otros tres mundos superiores.



La Culebra. Dibujo de Nancy Friedemann. Revista Lámpara, Nº. 105, 1987.

Caragabí, que era muy sabio, se levantó en armas contra su padre Tatzitzetze, a quien venció, y quedó dueño del planeta Tierra. En nuestro mundo se mueve Antomiá, el demonio adversario de Caragabí. Debajo de nuestro mundo están los mundos inferiores, el más alto del cual es Tutruicá. Los catíos creen que el dios Caragabí tiene el mundo entre sus dedos de la mano derecha, y que éste tiembla cuando Caragabí, por descansar, lo pasa a la mano izquierda. También creen que el dios Tutruicá, del mundo de abajo, tuvo la ocurrencia de tirar al espacio un poco de agua que se convirtió en *euma*, esto es, en arco iris. Tienen la creencia de que cuando aparecen varios arcos iris, seguramente morirá pronto un sacerdote o *jaibaná*.

Los indígenas de Antioquia creían en la diosa Dabeiba, que les enseñó toda clase de oficios y trabajos necesarios para la vida y el esparcimiento, las técnicas agrícolas y el arte de hacer esteras y canastas, la cerámica y los tintes para la pintura del cuerpo; también los indujo a teñirse los dientes con un tallo llamado *huitoque*, que da un color negro y brillante. Como el dios Caragabí la necesitaba en el cielo, Dabeiba se trepó a lo más alto del cerro León y desde allí subió a la casa de su padre. Los indios catíos recuerdan que la vieron ascender y que se perdió entre las nubes. Cuando llueve y tiembla la tierra, o cuando hay vientos y tempestades, es porque Dabeiba quiere el bien para los campos y porque desea que se acuerden de ella.

Los catíos cuentan los mitos de las culebras Birrí y Jepá. La primera se casó con una joven india catía que la ocultaba debajo de un árbol y le ponía encima toda la leña que traía para el fogón. La india catía dio a luz un hijo *birrí* culebra, que al poco tiempo de nacido fue visitado por la culebra *birrí* abuela y otras culebras parientes. Cuando el padre de la india conoció la realidad del matrimonio de su hija con la culebra, mató a su yerno culebra y a su nieto *birrí*; cuando la suegra *birrí* tuvo noticia de la muerte de su hijo y de su nieto, se vino con todas las culebras y se llevó los cadáveres de los suyos. El padre de la india las persiguió hasta muy lejos y las *birríes* no volvieron. «Después de un tiempo —cuenta Luis Fernando Vélez Vélez, en *Relatos tradicionales de la cultura catía*—, la *birrí* suegra resucitó a su hijo, pero no como *birrí*, sino como soldado español. Lleno de furia, entabló guerra contra los indios y los echó de sus pueblos para el monte. Entonces —dicen los catíos—, los indios se volvieron pobres e ignorantes y no volvieron a hacer pueblos».

MITOS POPULARES DEL TOLIMA GRANDE

Los pobladores del Tolima Grande gozan, cantan y bailan en sus fiestas tradicionales de San Juan y San Pedro; gustan de las riñas de gallos y las cabalgatas; bailan con entusiasmo el *sanjuanero* y les gusta cantar sus *rajaleñas* o coplas populares; entre sus



La Muerte. Oleo de Guillermo Wiedemann, 1955. 100 x 60 cm. Biblioteca Luis Angel Arango.

comidas típicas se destaca el viudo de pescado y su vida popular gira alrededor del gran río Magdalena.

La Candileja

La Candileja de los llanos tolimenses coincide con la Luz Viajera antioqueña y como ella se manifiesta como una llama o bola de fuego chisporroteante y con el mismo ruido de tiestos rotos. En el Tolima la han visto como una gran llama con tres hachones encendidos o luminarias con brazos como tentáculos, que recuerdan a una vieja abuela alcahueta que fue demasiado indulgente con sus dos nietos y fue condenada a purgar su pena hasta la consumación de los siglos.

Los opitas dicen que la Candileja aparece en la madrugada cuando todo está en silencio y el gallo no ha empezado a cantar. Algunos la han visto como una bola o pelota de fuego que pega contra los postes de los potreros; vuela caprichosamente, atraviesa puertas y muros y entra a las casas. A veces aparece en la copa de los árboles en las orillas de los caminos o de las lagunas; le gustan los montes solitarios, las quebradas, los caminos reales y los caminos pequeños o deshechos.

Sobre los orígenes de este mito, las gentes cuentan que hace muchos años vivía una anciana con sus dos nietos que eran sumamente traviesos. La abuela era muy alcahueta con las pilatunas de sus nietos, quienes la utilizaron hasta como bestia de carga. Cuando murió la anciana, san Pedro la condenó a purgar sus culpas como abuela alcahueta, con tres llamaradas de candela, que significan la abuela y sus dos nietos. Los campesinos la insultan por vieja alcahueta y farolera.

Para llamar a la Candileja, las gentes deben rezar, lo cual es muy peligroso. Y para ahuyentarla, las gentes deben decirle groserías e insultarla, tratándola de vieja alcahueta y endemoniada, o sacar los machetes y rozar la tierra, con lo cual, la Candileja huye entre zumbidos aterradores y enfurecidos. Si esto no se hace, la Candileja sigue a los viajeros, principalmente los que van a caballo, los atormenta, los araña y los deja sin sentido. Persigue a los enamorados que andan en malos pasos, a los esposos infieles, a los borrachos, perjuros y masones. Le gustan los ríos crecidos, las casas abandonadas o en ruinas, y los lugares en donde se cree que existen tesoros enterrados, las playas solitarias y la cercanía de grandes piedras.



Bolívar educado por los Mitos de la selva. Acuarela de Pedro Nel Gómez, 1945. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

El Poira

El Poira es un mito popular del Tolima Grande y el Magdalena Medio, que se manifiesta como un niño pequeño, especie de duendecillo de color dorado, que es muy travieso, alegre y juguetón. También se le llama el Niño Poira.

Algunos campesinos y arrieros relatan que el Poira aparece en los caminos como un niño recién nacido que llora desconsoladamente. Cuando el caminante lo recoge y arrulla, el Niño Poira se ríe y muestra sus dientes grandes e inclusive le habla con voz gruesa y ronca; o se ríe a carcajadas, causando gran terror y espanto a las personas. Cuando van los jinetes por el camino y pasan por los recodos y los peñascos solitarios, el Poira se sube a las ancas del caballo y con golpes aligera el paso o hace encabritar al animal que se para con terror y con resabios. Siempre aparece como un niño juguetón y de bromas curiosas, sin que ello cause ningún daño. A veces el Poira aparece en las veladas domésticas o en los paseos a orillas de los ríos, como un niño desnudo que brilla como el oro a la luz del sol o de la luna.

El Tunjo

El Tunjo es un mito popular que se manifiesta como una estatuilla de oro indígena, que en la orfebrería prehispánica se llama *tunjo*. Los tunjos son representaciones antropomorfas estilizadas, hechas en oro o tumbaga, que eran utilizadas por los indígenas para sus ofrendas a los dioses.

Los campesinos tolimenses hablan del tunjo que encuentran en los caminos principalmente los avaros y codiciosos, el cual, cuando lo recogen, desaparece dejando sólo la ilusión. Cuando un campesino logra conservar la estatuilla de oro debe guardarla en un cofre bien seguro con dos compartimientos, uno para la vivienda y otro para la alimentación; le debe rezar y hacer conjuros especiales. Todos los días se le deben dar semillas diminutas, acompañadas con frases comprometedoras, pues el Tunjo defeca barras de oro, haciendo muy rico al poseedor. Si hay olvido en darle la comida, se presentan huracanes, lluvias e inundaciones en el campo, con lo cual el Tunjo sale en medio del vendaval cantando y tocando tiple; así se apacigua el huracán y se pierde el Tunjo en forma definitiva.

El Chenche

El Chenche es un personaje mitológico del Tolima Grande, que se aparece como un ser de cabellos largos, barba espesa, ojos negros, nariz aguileña y de alta estatura, con boca grande y dedos largos con afiladas uñas. Le gusta adornarse con alhajas de oro, sortijas, narigueras, brazaletes y adornos de esmeralda; su figura refulge en la inmensidad de las aguas del río Magdalena.

El Sombrerón

El Sombrerón es un mito popular que aparece como un ser infernal que lleva un sombrero gigante que lo cubre desde la cabeza hasta las pantorrillas. En ocasiones lleva un vestido negro, que le da un hálito de misterio.

Dicen los campesinos opitas que el Sombrerón aborda a los borrachos por las noches y les dice: «Si te alcanzo, te lo pongo», lo cual infunde terror a los caminantes. Gusta de los jovencitos que empiezan a fumar; por ello los persigue con frecuencia. Cuando es encontrado en el camino, el Sombrerón no habla, ni contesta preguntas; solamente camina, pasa y sigue. En algunos lugares relatan que cuando pasa, deja fuertes vientos y huracanes.

La Muelona

Un mito femenino del Tolima Grande y el occidente colombiano es la Muelona, que se manifiesta como una bella mujer que exhibe constantemente



La Muelona. Dibujo de Emel Meneses, 1992.

su dentadura, con sonrisa maléfica, incitadora y enamoradiza que atrae a los hombres maliciosamente y los lleva a lugares apartados, en donde con su inmensa dentadura los devora con pasión. En noches oscuras en las selvas, los campesinos escuchan su macabro triturar de molares.

Algunos campesinos describen a la Muelona como una mujer bonita con largos cabellos, una dentadura de fiera, ojos electrizantes y siempre sonriente. Cuando se ríe, lo hace a carcajadas estridentes y destempladas que hacen estremecer a las gentes de su contorno. Los campesinos tolimenses le tienen mucho terror, pues la encuentran en los recodos de los caminos y cerca de peñascos y troncos viejos de árboles. Como es una mujer atractiva y seductora, atrae a los hombres, pero en el momento del abrazo, la Muelona tritura ferozmente al enamorado. De la misma manera tritura vacas y caballos.

La Muelona persigue principalmente a los hombres enamoradizos en los caminos solitarios, a los jugadores, a los maridos infieles, a los alcohólicos y a los perversos. Los campesinos dicen que la Muelona no ataca a los hogares que tienen mujeres embarazadas o niños recién nacidos. Contra ella, los campesinos tolimenses llevan la medalla de San Isidro, patrono de los labradores, el escapulario de la Virgen del Carmen o el Santo Cristo.

El Silbador y otros espíritus malignos

El Silbador es un mito de las riberas del Magdalena. Las gentes creen que es un espíritu maligno que se manifiesta en el cantar del pájaro del mal agüero; es invisible, siniestro y muy temido. Con sus tétricos graznidos, el Silbador predice las desgracias a las personas que lo escuchan. Según los campesinos, es el ave del demonio y el compañero de las brujas.

Los campesinos tolimenses cuentan que antes del Bogotazo de 1948 y de la Violencia que asoló los campos tolimenses y colombianos en general, el Silbador predijo con sus graznidos constantes, las desgracias que tendrían los colombianos.

El Gritón es otro mito de las riberas del Magdalena, que se manifiesta como un ser invisible que emite un sonido espantoso y dramático, persigue a las gentes con sus alaridos macabros, especialmente en noches de lluvia y de grandes borrascas.

El Cazador es un mito de la región montañosa del Tolima Grande. Los campesinos dicen escucharlo en las hondonadas de las selvas y en las orillas de los riachuelos en donde se cree que abunda la caza. Un grito melancólico y profundo de un hombre, el Cazador, y un latido triste del perro acompañante se escuchan en la espesura.

Se cree que el Cazador maldito se internó en los montes un viernes santo, cuando es prohibido trabajar y más cazar animales. Tampoco se puede cazar en el Corpus Christi y en la festividad del Sagrado Corazón. Cuando el Cazador disparó al cervatillo, éste lo esperó y huyó; así lo hizo varias veces, hasta cuando llegaron a una montaña, en donde una fuerza natural horripilante lo albergó. Los campesinos recuerdan al Cazador y se hacen cruces cuando pasan por los montes, pues escuchan sus gritos lastimosos y melancólicos y el aullido de su perro.

Un mito de tradición colonial es el Fraile, que aparece en las horas de la madrugada o en las noches oscuras y tenebrosas, casi siempre sin cabeza, o con una calavera oculta entre su gran capuchón.

La Mula de Rafles se aparece a los caminantes y a los arrieros. Es un jinete negro que aparece con sombrero, ruana y zamarros y con su mula casquetea por los caminos. Cuando lo observan, de cerca descubren la calavera del jinete. Los tolimenses recuerdan al hacendado Rafles, quien adquirió fama de derrochador y criminal, y a su muerte fue condenado a vagar por los caminos montado en su mula para espanto de los caminantes.

El Mandingas es la personificación suprema del mal, el diablo de las regiones mineras y de los antiguos esclavos; es de color negro intenso, como los miembros de la tribu de los mandingas que llegaron como esclavos procedentes de Africa.

Los duendes

Los duendes son espíritus traviesos, pequeños diablillos, perversos e impertinentes, que hacen presencia en aldeas y campos colombianos. Son las deidades populares más difundidas en toda América, así como las brujas.

Cuando los duendes llegan a determinadas regiones, se meten por todas partes y todo lo embrollan y esconden; su especialidad es tirar piedras a las casas; y en muchos casos, lluvias de piedras. Les gusta correr baúles, camas y hacer ruidos extraños que causen espanto a las gentes. Persiguen a las muchachas casaderas, día y noche, hasta que las desesperan y enferman. Los duendes provocan





La Sierpe. Ilustración de Enrique Grau para un cuento de Gabriel García Márquez. Revista Lámpara, Nº 5, 1952.

tempestades, cuidan o destruyen los campos, hacen jugarretas a los hombres y asustan desprevenidamente. A veces se aparecen en forma de enanitos o de niños pequeños con trajes llamativos de color rojo o verde, y llevan puestos sombreros de paja de alas enormes; a veces tocan flautas o tiples.

Cuando los campesinos y aldeanos conocen las casas de duendes, en donde constantemente están tirando piedras, llevan al cura del pueblo para que haga exorcismo y bendiga la casa. En otros casos, colocan a la entrada de la casa un tiple destemplado, pues el duende se preocupa por templarlo o afinarlo y no vuelve más. Cuando hay cambio de domicilio, debe hacerse por señas o no dar pistas de la nueva dirección, porque el duende está atento a seguir a la familia de sus travesuras.

Las brujas

Las brujas son mujeres hechiceras que se convierten en deidades populares, conocidas por las gentes con miedo y terror, y sobre las que dicen: «De que las hay, las hay, pero no hay que creer en ellas». Al igual que los duendes, se conocen en todas las regiones de Colombia.

Las brujas son famosas por sus pactos con el diablo, sus hechicerías y sus hechos extraordinarios; les gusta viajar por la noche, principalmente los martes y viernes, volando en escobas, canastos, platillos, cáscaras de huevo, caballitos de juguete y otros. Cuando el sol sale en el firmamento de la madrugada, las brujas ya no pueden volar y caen hasta el anochecer. Para poder volar, las brujas no comen sal.

Según los campesinos tolimenses y de otras regiones de Colombia, las brujas aparecen a veces en forma de ave nocturna que da aletazos en los techos de las casas y da estruendosas carcajadas. Los campesinos le tienen pánico cuando escuchan las carcajadas estridentes y el ruido espantoso cuando se escurren en los pajonales, en los trigales o en los cafetales. Las brujas hacen ruidos como si estuvieran desentejando el techo; se transforman en gallinas, gallinazos, cerdos, culebras, burras, mariposas y otros animales.

Las imágenes más generalizadas de las brujas son las de mujeres viejas y de aspecto repugnante; ojos enrojecidos, pues nunca duermen; cabellos desordenados y vestidos destrozados; narices largas y puntiagudas; caminan encorvadas por el paso de muchos años; para ver mejor cambian sus ojos por los del gato o la lechuza; y para volar se colocan alas de petate o esterillas de palma. Les gustan las lechuzas, las hienas y especialmente los hombres, pues son bastante lujuriosas. Las brujas recurren a venenos, filtros de amor, rituales de magia negra y sacrificios de niños; utilizan algunas plantas mágicas como la mandrágora, el laurel, la potentilla, el avellano, el beleño, la cicuta y la hierbamora; así mismo acostumbran numerosas drogas alucinantes y narcóticos para ver los espíritus y predecir el futuro. Las brujas son esclavas de las aberraciones y de la adicción a las drogas y narcóticos de todas clases.



La Bruja Zascandil. Dibujo de Luis Alberto Acuña, 1952. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Las brujas, en una tradición que se remonta a la edad media, hacen sus reuniones en los llamados aquelarres junto con los demonios y las hechiceras. Allí realizan abominables ceremonias y preparan sus maleficios. Estas ceremonias demoníacas e infernales se hacían generalmente en vísperas de las fiestas cristianas y, en especial, en la víspera del Día de todos los Santos, el 31 de octubre, Día de las Brujas; así mismo, en la última noche del año (31 de diciembre), el Viernes Santo, la Navidad y el Corpus Christi. Algunos campesinos tolimenses creen que las brujas son mujeres hermosas que pernoctan en compañía del demonio y forman parte de su séquito; para transportarse de un lugar a otro, lo hacen en forma de pisca o pava.

Para defenderse de los ataques de las brujas, en algunos pueblos acostumbran llevar la flor de ruda en los bolsillos, poner ajos o rudas debajo de las almohadas o comer de vez en cuando carne de lechuza; también algunos acostumbran las amapolas, y las mafafas doradas. En algunos campos, antes de acostarse, los dueños del hogar hacen cuatro cruces en el suelo para que las brujas no hagan daño; colocan dos machetes en cruz y rezan el credo al revés. Otros ponen agujas en las puertas, pero clavadas por los ojos de tal forma que las puntas estén hacia afuera, pues por los ojos podrían entrarse. Otros riegan en la casa granos diminutos de mostaza, arroz mezclado con cebada y otros granos, porque así entretienen a la bruja convertida en ave y la pueden coger; también les dejan un terrón de sal. Algunos invitan a la bruja para que llegue al día siguiente por sal: «Mañana vienes por sal, so condenada», y creen que llegará la persona que se ha convertido en bruja, a prestar sal. Acostumbran también poner la ropa de los hombres con una pierna al revés y los zapatos cruzados. A los niños les colocan pulseras de hilo con azabache y tienen escapularios y medallas para ahuyentarlas, ya que son las deidades más temidas por nuestros campesinos tolimenses y en general por los colombianos, pues en todas las regiones se habla de las brujas.

El Mohán

Algunos describen al Mohán como un ser musgoso, cubierto todo con pelo, con abundante cabellera, ojos brillantes y figura de indio viejo y uñas largas y afiladas. Le gusta vivir en las montañas, hondonadas, peñascos, playones de los ríos, rocas vecinas a las quebradas, cerca de las lagunas en las regiones montañosas y en los pozos oscuros y profundos de los ríos.

En algunas regiones del Tolima, el Mohán es negro, tanto en su piel, como en su cabellera, que es inmensa. En Ambalema lo describen como un hombre pequeño, ojos vivaces, musculoso y con mucho pelo; a veces lo describen como un oso negro, con



Mitos forestales. Dibujo de Luis Alberto Acuña, 1981. 90 x 120 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



La Tarasca. Dibujo de Juan David Giraldo, 1993. 18 x 12 cm. Colección particular, Bogotá.

temperamento huraño, huidizo y desconfiado, con ojos centelleantes, traicionero y receloso. Generalmente es una deidad tutelar de las aguas, los ríos, las quebradas y los riachuelos.

A veces el Mohán aparece como un hombre gigantesco con barba y cabellera abundantes, ojos rojizos de intenso brillo como brasas encendidas, boca grande, dientes de oro, tez quemada de indio viejo y, en general, un aspecto demoníaco. Aparece bastante juguetón, enamorado, muy obsequioso y serenatero. Persigue a las muchachas lavanderas; los campesinos dicen que lo han visto, asustados, bajando en balsa por el río Magdalena y tocando guitarra o flauta. Así dicen algunas coplas tolimenses:

Allá en Purificación
a orillas del Magdalena
han visto al Mohán con su quena
cantando penas de amor.
Morena que vas al río
en la mañana e' San Juan,
al mirarte tan bonita
me dan ganas de ser Muán.

El nombre "Mohán" viene del que daban los caribes a los sacerdotes, chamanes o piaches. Los españoles acostumbraron también llamar "mohanes" a los sacerdotes muiscas en Cundinamarca y Boyacá, y los campesinos lo continuaron utilizando para denominar al ser fantástico o mito de los campos y de las orillas de los ríos.

Los campesinos creen que el Mohán es antropófago, pues le gusta la sangre de los niños de pecho, a quienes, después de sacársela, se los come asados en hogueras de hojarasca. Le gustan las mujeres bellas y jóvenes, principalmente las muchachas casaderas, a quienes persigue para llevarlas a los ríos. Alrededor de los charcos y en los peñascos en donde vive, gusta custodiar sus tesoros de brazaletes, narigueras y numerosas alhajas de oro y piedras preciosas. Algunos creen que tiene un palacio subterráneo con muchos tesoros, con oro y piedras preciosas. El Mohán es travieso, andariego, embaucador, brujo y libertino.

El Mohán es la divinización popular de los sacerdotes, jeques o piaches de los indígenas colombianos que tuvieron que refugiarse en cuevas y lugares secretos, huyendo de la persecución de los españoles.



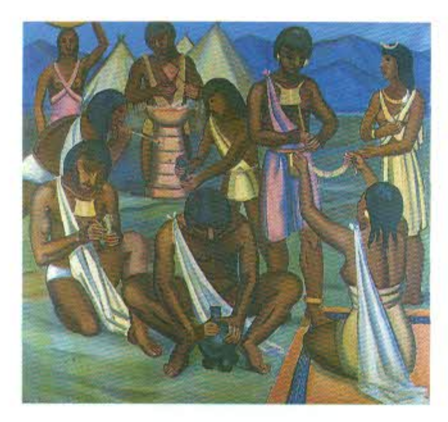
El Mohán. Dibujo de Emel Meneses, 1992.

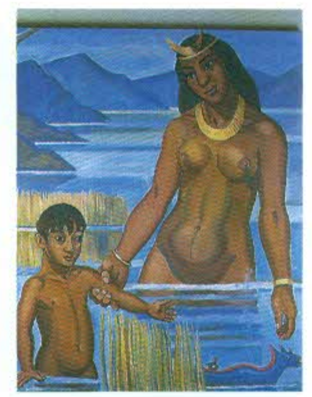
La Tarasca y otros mitos populares

La Tarasca es un mito del Tolima Grande, que se manifiesta en figura de pez monstruoso o ballena que habita en unas enormes cuevas, en compañía de fieras y alimañas repugnantes. Persigue a los niños para asustarlos, pero no para hacerles daño. Dicen que este mito se originó debido a las representaciones que hacían los misioneros de la Tarasca en el Corpus Christi, con la cual demostraban los peligros de la gula; generalmente se usaba el refrán: «Come más que una tarasca». A los niños se les inculcaba el miedo a la Tarasca, como el ser maléfico que se los come.

En el Tolima Grande, como en Antioquia, también existe el mito o espanto del Guando. En algunos pueblos del Tolima creen que el Guando sale en horas avanzadas de la noche, en los lugares aledaños a los cementerios, causando gran pavor, pues aparece como una procesión, portando sus acompañantes coronas y cirios y rezando en voz alta.

La Mina de Renterías es un mito popular del norte del Tolima y del Quindío. Está relacionada con la ambición del oro de quienes buscan la mina de Renterías. Según los relatos de los campesinos, el tesoro de los





El Dorado. Tríptico de Ignacio Gómez Jaramillo, 1958, con el tema de los artífices precolombinos y con los mitos de Bochica y Bachué. Pintura al fresco pasada sobre tela, 180 x 600 cm. Museo del Oro, Bogotá.

quimbayas quedó encantado y espera que llegue algún día quien recoja las grandes riquezas.

Como en las demás regiones del occidente colombiano, en el Tolima Grande existe también el mito de la Madremonte, especialmente en las montañas del departamento del Tolima y en las zonas selváticas.

Otro mito nacional que aparece en el Tolima Grande es la Patasola, considerada por los campesinos, como la más temible y feroz. Persigue a los caminantes y cazadores y se considera que es la diosa de las selvas. Las gentes tolimenses que la han visto, dicen que va saltando en una sola pata, por sierras, cañadas y caminos, lanzando gritos lastimeros.

Otros mitos populares que tienen los tolimenses son la Madre de Agua, que es la deidad de los ríos y las lagunas; le gustan los niños, las flores, los pájaros y las mariposas; le atrae todo lo bello; se manifiesta como una ninfa de las aguas, con aspecto de joven bella, de ojos azules y larga cabellera rubia. Numerosas anécdotas sobre la Madre de Agua se cuentan en los ríos Saldaña, Lagunilla y Gualanday.

En el Tolima Grande también se manifiesta el mito de la Llorona. Dicen las gentes que es una mujer hermosa con una linda cabellera y que llora constantemente. En los cementerios la ven con una vela en la mano y con llantos lastimeros grita: «¡Ay mis hijos ... dónde estarán mis hijos!». Es la imagen de la madre que llora eternamente la desdicha de la muerte de su hijo y con gritos desgarradores y amenazantes se culpa a sí misma.

En la mitología popular del Tolima Grande se pueden precisar los mitos de acuerdo con las subregiones: en los llanos del Tolima los mitos más generalizados son la Candileja, el Tunjo, el Silbador y las brujas; en las montañas los que más relatan las gentes son la Madremonte, la Patasola y la Llorona. En los ríos y lagunas se destacan la Madre de Agua y el Mohán. Otros mitos y leyendas populares son el Cazador, los duendes, el Mandingas, el Guando, la Muelona, el Sombrerón, la Tarasca y otros que están muy arraigados en una de las regiones con mayor diversidad de mitos folclóricos.

MITOS POPULARES DEL ALTIPLANO CUNDIBOYACENSE

Los cundinamarqueses y boyacenses forman en Colombia el grupo regional cundiboyacense, de carácter cultural hispano-chibcha. Corresponde a un grupo humano heterogéneo con diversos tipos socioculturales, tanto en Cundinamarca, como en Boyacá, y con representación nacional —síntesis de las costumbres colombianas— en el Distrito Capital de Santafé de Bogotá.



Bachué. Acrílico de Alejandro Obregón, 1978. 130 x 150 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

El altiplano cundiboyacense fue la típica zona de estructura colonial: elevado porcentaje de la población indígena de la familia chibcha o muisca, grupos de españoles peninsulares y criollos. Era el área característica de la encomienda, la mita y el resguardo.

Mitos y leyendas muiscas

En la cultura popular del pueblo cundiboyacense existen mitos y leyendas que son creencias brotadas del fondo emocional y que se manifiestan como fuerzas operantes en la sociedad. Los mitos se representan como dioses tutelares de los campos y las aldeas, y en algunos casos como personificaciones de las fuerzas naturales que gobiernan la vida de los pueblos, según las creencias, supersticiones y tradiciones que se han transmitido de generación en generación.

Los indios muiscas o chibchas del altiplano cundiboyacense, tuvieron mitos muy representativos de su religión. A través de sus mitos, los muiscas explicaron sus orígenes más remotos. Unos mitos están relacionados con los dioses creadores: Chiminigagua, el ser supremo; los dos caciques creadores: Sogamoso y Ramiriquí; Bachué, la madre del pueblo chibcha; y Chía, la diosa luna. Otros mitos se refieren a los dioses civilizadores, que enseñan a los hombres los fundamentos de la vida cultural, tanto espiritual como material: Bochica, el dios civilizador; Huitaca, la diosa rebelde; Chibchacum, que sostenía la Tierra; Cuchavira, la deidad del arco iris; Nencatacoa, el dios de los artistas; Chaquén, el dios de los linderos. Los mitos de los caciques destacan el carácter mágico-religioso de algunos caciques que fueron recor-





Chiminigagua, Bachué, Iguaque y la primera pareja humana. Detalles del mural "Teogonía de los dioses chibchas", de Luis Alberto Acuña, 1957. Oleo sobre madera. Hotel Tequendama, Bogotá.

dados en la mitología y en la historia muisca, sobresalen entre ellos: Hunzahúa, el primer zaque de Tunja; Idacansás, el gran sacerdote de Sogamoso; Goranchacha, el hijo del sol y profeta de los muiscas; Tomaghata, el cacique rabón; Guatavita, la cacica infiel y del mito de El Dorado; Furatena, la deidad de los muzos; Meicuchuca y otros.

Chiminigagua y el panteón chibcha

Chiminigagua es el ser supremo, omnipotente y creador del mundo. Una divinidad bondadosa y universal, la única luz que existía cuando todo era noche. Según los relatos muiscas, en el principio del mundo todo estaba en tinieblas y solamente reinaba la luz de Chiminigagua. Cuando el dios creador quiso difundir la luz por todo el universo, creó grandes aves negras y las lanzó al espacio. Cuando estas aves echaban aliento o aire por los picos, esparcían una luz incandescente, con la cual todo el cosmos quedó iluminado. Así se hicieron la luz y todas las cosas del mundo.

En el proceso de creación de todo lo existente en el universo, Chiminigagua señaló la importancia de adorar al sol o Suhé, y a su mujer y compañera Chía o la luna. La adoración al sol y a la luna, para los chibchas, era la adoración a Chiminigagua, el ser supremo.

Según las creencias de los muiscas, en el principio del mundo todo se encontraba en completa oscuridad y solamente existían dos caciques: el cacique Sogamoso o Iraka, y su sobrino, el cacique Ramiriquí. Para poblar la tierra determinaron hacer todas las personas: a los hombres de tierra amarilla y a las mujeres de hierbas y tallos huecos y verdes.

Cuando todo el universo era oscuridad, el cacique Sogamoso ordenó a su sobrino Ramiriquí que subiera al cielo y se convirtiera en sol para alumbrar al mundo, lo cual hizo. Sin embargo, como esa luz no bastaba para alumbrar la noche, el mismo cacique Sogamoso se convirtió en luna. Desde entonces los indígenas de estas regiones adoraban al sol y a la luna y realizaban anualmente sus conmemoraciones rituales, en la llamada Fiesta del Huán.

Otro mito chibcha es el de Bachué, la madre del género humano, que emergió de la laguna de Iguaque, cerca a Tunja, con un niño de tres años. Cuando el niño, Iguaque, creció, Bachué se casó con él, realizándose así el primer matrimonio chibcha. Esta unión fue tan prolífica y fecunda, que en cada parto la mujer tenía entre cuatro y seis hijos, con lo cual muy pronto se llenó de gente la tierra. Este es el origen chibcha del género humano.



Bachué madre generadora de la raza chibcha. Oleo de Luis Alberto Acuña. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango.

Bachué e Iguaque viajaban por todas partes, dejando hijos en todas ellas. Cuando ya estaban viejos llamaron a sus descendientes y fueron acompañados hasta la laguna de Iguaque, su lugar de origen. Allí Bachué les hizo una plática final, exhortándolos a la paz, después de la cual se despidieron y se convirtieron en dos grandes serpientes que se sumergieron en la laguna, que desde entonces se convirtió en santuario chibcha.

Chía era la luna, esposa de Suhé, el sol. A Chía se le representaba en forma de mujer; su mayor culto y su templo, estaban en el pueblo cundinamarqués de Chía, en Cundinamarca. Este mito está relacionado con la fecundidad de la tierra y la fertilidad sexual.

Bochica, también conocido con los nombres de Nemqueteba o Sadigua, era representado por un anciano de cabellera blanca y luengas barbas que llevaba un bordón de macana en la mano y adornos con forma de cruz. Bochica enseñó a los muiscas a hilar, tejer mantas, pintar las telas y elaborar la cerámica, y predicó los preceptos morales, sociales y políticos. Predicó siempre como enviado del dios Chiminigagua, y después de sus correrías se estableció en Sogamoso, en donde se entregó a la penitencia. Desde entonces Sogamoso se convierte en



Chibchacún, Bochica, Chaquén y Nencatacoa. Detalle de la "Teogonía", de Luis Alberto Acuña. Hotel Tequendama, Bogotá.

la ciudad sagrada de los chibchas, que anualmente hacían sus fiestas religiosas para conmemorar la venida de Bochica.

El dios civilizador, Bochica, ayudó a solucionar el problema de las inundaciones en la Sabana de Bogotá, producto de una venganza del dios Chibchacum. En el lugar de Tequendama, Bochica arrojó una vara de oro al peñasco que rodeaba al inmenso lago represado. En forma súbita y tempestuosa, la barrera de rocas se cayó, precipitando el agua represada en una catarata estruendosa que es el Salto de Tequendama.

La diosa Huitaca predicó lo opuesto a las enseñanzas de Bochica. Era una deidad femenina hermosa y resplandeciente, que predicaba la necesidad de una vida ancha, alegre, llena de juegos, placeres y borracheras. Ante las desobediencias de Huitaca, Bochica la convirtió en una lechuza. Otros afirman que Huitaca subió al cielo y se convirtió en esposa del sol, para alumbrar de noche; por ello su culto pertenece al ritual lunar.

Chibchacum era el dios de los comerciantes, labradores y, en general, de los sectores populares del cacicazgo del Zipa que le hacían ofrendas en oro. Ante la vida alegre y la rebeldía del pueblo de Bacatá, Chibchacum resolvió castigarlo con un espantoso diluvio que inundó la Sabana. Bochica protegió a Bacatá y condenó a Chibchacum a cargar la tierra sobre sus hombros, la cual se encontraba antes sustentada sobre cuatro guayacanes.

Los muiscas creían que todos los movimientos sísmicos de la tierra se debían al dios Chibchacum, quien, cuando se cansaba de llevar la Tierra en un hombro, la pasaba al otro; por ello Chibchacum era considerado el dios de los terremotos.

Cuchavira era el dios del arco iris, al que los chibchas veneraban y ofrecían sacrificios. Esta deidad apareció en el Salto de Tequendama, cuando Bochica arregló el problema de la inundación en la Sabana de Bogotá. Cuchavira era el protector de los enfermos de calenturas y de las mujeres de parto.

Nencatacoa era el dios protector de los tejedores de mantas y de los pintores, y el dios que auspiciaba las borracheras. Se lo representaba con forma de animal del bosque, de oro, cubierto con una manta y con la cola afuera. Decían las tradiciones que el dios bailaba y cantaba y participaba en las ebriedades colectivas. Sus devotos no le hacían ofrecimientos porque decían que lo único que deseaba era hartarse de chicha con los borrachitos. Ayudaba a traer los maderos gruesos para los bohíos y construcciones grandes, ocasiones en las cuales los indígenas acostumbraban beber.

Los muiscas tenían en el dios Chaquén alguien que velaba por los linderos de las sementeras. Dice fray Pedro Simón que Chaquén era el dios de los «términos y los puestos que señalaban cuando en algunas fiestas ordenaba el cacique corriesen los más valientes indios la tierra, que para esto se ponían; dedicábansele también los adornos de la borrachera y fiestas con toda la plumería que usaban en ellas y en las guerras». El dios Chaquén se hacía presente en las fiestas chibchas, principalmente en aquellas en que había carreras.

Mitos de los caciques

Hunzahúa, el primer zaque de Tunja, se distinguió por su gobierno fuerte y era temido por sus súbditos. Cuenta la tradición mitológica que Hunzahúa se enamoró de su hermana, haciendo caso omiso de la prohibición chibcha sobre el incesto. Buscando algodón para las telas y arcilla para la cerámica, los hermanos viajaron a Chipatá, donde en arrebato de amor incestuoso se hicieron esposos. La cacica madre, después de tener conocimiento de la grave falta, quiso castigar a su hija con la *sana* o palo con que se estaba revolviendo la chicha, pero ésta dio vuelta en torno a la vasija con gran facilidad. En un arranque de ira, la cacica madre lanzó la *sana* y rompió la olla llena de chicha, la cual se fue abundantemente hasta formar un gran pozo, que es llamado actualmente, en Tunja, Pozo de Donato. Hunzahúa se fugó con su hermana y desde la Loma de los Ahorcados lanzó una célebre maldición a Tunja, según la cual sería una tierra estéril y fría. Los hermanos incestuosos se convirtieron en dos piedras al borde del abismo en el Salto de Tequendama.

Idacansás, según la mitología muisca, fue el primer sacerdote de Sogamoso, la ciudad sagrada del sol. Se caracterizó por sus grandes poderes mágicos, pues podía hacer llover y granizar, transmitir calores y enfermedades. Cuando estaba encolerizado se vestía con mantas coloradas y, tomando bijao o almagre molido, lo esparcía por el aire; cuando se vestía de blanco y regaba cenizas daba a entender que vendrían heladas y destrucción de los sembrados.

Goranchacha, zaque de Tunja, quien profetizó la llegada del pueblo que avasallaría a los chibchas; fue el primer dictador de los muiscas, pues se apoderó del poder en el cacicazgo de Ramiriquí y trasladó la capital de los zaques a Tunja.

Otro cacique mítico fue Tomaghata, el cacique rabón, quien era recor-

dado como uno de los más religiosos de la historia de los zaques; tenía cuatro orejas, un solo ojo y cola de tigre o león, que arrastraba por el suelo. Viajaba todas las noches entre Tunja y el templo del sol en Sugamuxi (Sogamoso) y rezaba en los adoratorios que encontraba en el camino. Cuando se enojaba, convertía a los hombres en serpiente, lagarto u otro animal. Le sucedió en el cacicazgo su hermano Tutazúa.

Otro mito chibcha fue el de la Cacica de Guatavita, esposa infiel, que se convirtió en la deidad de la laguna de Guatavita, en la cual se celebraba la ceremonia de El Dorado. La Cacica fue infiel a su esposo, quien la sorprendió en relaciones sexuales con su amante. En una ceremonia ritual y fiesta social, el cacique hizo que su esposa infiel se comiera los miembros sexuales guisados de su amante en medio de risas y deshonras. La Cacica se arrojó a la laguna y se convirtió en serpiente o dragoncillo que cada año emergía sobre las ondas de la laguna y predecía algunos acontecimientos al pueblo. En su memoria, los indios de Guatavita hacían la ceremonia de El Dorado, en la cual se sumergía el cacique, impregnado su cuerpo en polvo de oro, mientras los sacerdotes y el pueblo cantaban, oraban y ofrecían los tunjos de oro a sus dioses, tirándolos al agua.

Entre los muzos existió el mito de Furatena, en el cual Fura, la madre del género humano, seducida por Zarbi, un hombre de ojos azules y barba rubia, fue infiel a su esposo Tena. Fura recibió el castigo y con su esposo se convirtieron en los dos peñascos, separados por el río Minero. Las lágrimas de Fura se convirtieron en las esmeraldas de Muzo y en mariposas de lindos colores; su hijo Itoco se convirtió en uno de los más ricos filones esmeraldíferos.

Otra leyenda es la del cacique Meicuchuca, quien se enamoró de una bella doncella de Bacatá, que le fue conseguida por una anciana chibcha. Su amor intenso y constante causó un ambiente de celos en las demás mujeres del cacique, quienes intrigaron con vehemencia para eliminar a la intrusa. Una de las esposas encontró a Meicuchuca durmiendo con la bella amante, pero ya ésta se había convertido en una gran serpiente. Como puede verse, entre los muiscas el mito de la serpiente se relaciona con el sexo, la fertilidad, la infidelidad y las lagunas.

Mitos mestizos

Los mitos del mestizaje son los que surgen de la fusión de tradiciones indígenas y españolas. Entre ellos mencionamos: el Mohán, el Cucacuy, los Eucas, el Carbunco, la Madre de Agua, las brujas, los duendes, la Mano Peluda, los Espantos de Tunja.

El Mohán

En Cundinamarca el Mohán o Muán o también Moján es el guardián de las lagunas. A veces aparece como un indio con cara de león, o un anciano de luenga y larga cabellera, que apenas se mueve, encrespa las aguas y embravece la laguna. Al Mohán le gusta mucho enredar a los pescadores y jugar con las atarrayas; aparece, pues, como chancero, robando las carnadas y los anzuelos a los pescadores. Según las gentes cundiboyacenses, el Mohán influye en la crecida de los ríos y en las inundaciones; le gusta ahogar a las gentes en las lagunas solitarias y profundas de la zona andina, pues ataca a quienes violan sus dominios. A veces aparece desnudo o tapado con hojas; emite un vaho que los campesinos llaman *achacón*, el que produce romadizos muy difíciles de curar. En noches de tempestad y huracanes, los campesinos dicen que lo han visto pescando y riendo a carcajadas.

En La Mesa de Juan Díaz, en Cundinamarca, el Mohán es el mismo Juan Díaz, que se convirtió en deidad campesina de la región. Generalmente es una deidad tutelar de las aguas, los ríos, las quebradas y riachuelos.

El Cucacuy y el Carbunco

En el Valle de Tenza, en Boyacá, el Cucacuy se manifiesta como un hombre fabuloso que sale desnudo a calentarse las pantorrillas. Cuentan los campesinos valletenzanos que el Cucacuy hizo un pacto con el diablo, de quien recibió una macana con un calabazo, en la cual puede montar y trasladarse de un lugar a otro. Comentan, así mismo, que tiene una uña muy larga con un orificio por donde puede silbar. La macana le sirve de bordón, de cuya extremidad pende un calabazo que encierra varios demonios.

El Cucacuy gusta de las tierras en donde se cultiva la caña de azúcar y las moliendas de panela; le agrada subirse a la enramada de los trapiches en horas avanzadas de la noche y allí se calienta las pantorrillas; cuando le



El Cucacuy. Dibujo de Emel Meneses, 1992.

arrojan miel caliente, se enfurece y causa muchos problemas. El silbo que hace con la uña del pulgar sobresalta a los campesinos. Algunos creen que hace mucho tiempo un campesino tenzano hizo un pacto con el diablo para la obtención de riquezas y tierras, a cambio de lo cual ofreció su alma. Este hombre que se entregó a los espíritus del mal, se convirtió en el mito del Cucacuy.

El Carbunco es una deidad popular que aparece en los campos de Cundinamarca. Unos campesinos dicen que lo han visto en forma de animal encantado, o de mono de oro, de toro negro, de mono negro que echa llamas por los ojos; siempre va sobre una paila de oro. Aparece cuando hay crecientes, o donde hay un rodadero, que en el oriente de Cundinamarca se llama "volcán": el Carbunco baja por él sobre una paila de oro.

Espantos y fantasmas

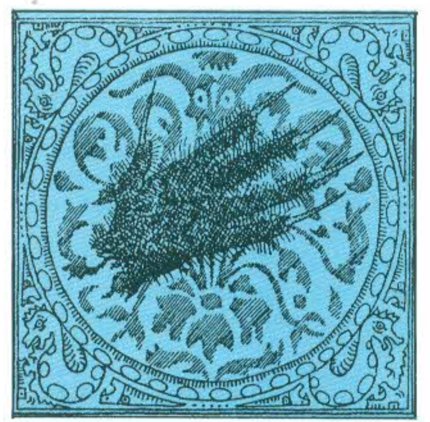
En el altiplano cundiboyacense, en donde existen varios pueblos coloniales, se presentan numerosos espantos y fantasmas en las casas, haciendas y templos coloniales, o en lugares de antiguos conventos.

En algunas casonas coloniales de Tunja existen las consejas sobre las apariciones de monjes o frailes. Ven frailes corriendo en las piezas y corredores; se detienen en determinados sitios y dan golpes, con gran terror para quienes los escuchan. En algunas residencias coloniales, los tunjanos veían frailes asomados a las ventanas; en otras, insistiendo para que los sacaran de penas o descubrieran tesoros ocultos.

En la Tunja colonial existen varios espantos, cuya leyenda se ha transmitido de generación en generación: el



El Judío Errante.
Dibujo de Emel Meneses, 1992.



La Mano Peluda.
Dibujo de Emel Meneses, 1992.



El Jinete Negro.
Dibujo de Emel Meneses, 1992.

Farol de Las Nieves, el Espanto del Panóptico, el Espanto de San Francisco, el Espanto de la Fuente y otros. El Farol de las Nieves está relacionado con la leyenda de La Emparedada, una joven que recibió el castigo de su padre por buscar un matrimonio a disgusto y a escondidas. Conocedor el padre de las intenciones de su hija, salió con un farol en su busca por la calle que va a la catedral y, al no poder convencerla, decidió emparedarla en una alacena. Con el tiempo surgió el farol de luz amarillenta que recorría la ciudad y sus contornos. El Farol salía de la iglesia de Las Nieves, suspendido en el aire a una altura de diez metros, con rumbo caprichoso, pero en busca de la plaza principal. Se detenía en algunas casas cercanas a la catedral.

El Espanto del Panóptico se manifiesta en el antiguo convento de los agustinos en Tunja, hoy restaurado. Aparece el 2 de noviembre, Día de Difuntos, y el Viernes Santo. Las gentes veían salir de la antigua sacristía de la iglesia la extraña figura de un monje que se dirigía a lo largo del corredor. Si alguien se interponía en su camino, el monje se le abalanzaba y lo arrojaba al patio con violencia. El fraile iba vestido con capucha y mangas anchas, con un cordón o cinto al lado y quienes podían verlo de cerca decían que había una calavera bajo la capucha.

El Perro de San Francisco es el espanto del perro de piedra que existía en el antiguo convento de San Francisco, el cual pasó posteriormente al batallón *Bolívar* de Tunja. Este perro era de gran tamaño y se estaba sentado mirando hacia el muro oriental. Los tunjanos creían que en horas avanzadas de la noche se sentía un extraordinario terror cerca del perro: escuchaban sus aullidos, el arrastre de cadenas, terribles ladridos y veían ojos con luces refulgentes. Otro espanto tunjano es el Espanto de la Fuente, que son los quejidos y cantos de lavanderas que se escuchan en la Fuente Grande.

El Judío Errante es un mito legendario que existe en Tunja sobre la presencia del judío errante en esta tierra y su relación con el judío de la iglesia de Santo Domingo que sale en las procesiones de Semana Santa. Los tunjanos creían que el judío de Santo Domingo salía en las noches a hurtadillas de su celda, recorría los claustros del convento y robaba alimentos; creían así mismo que la estatua volvía repentinamente la cabeza y clavaba miradas tenebrosas e infernales; a veces lo encontraban sentado y llorando, escondiendo la frente entre los brazos. Cuenta la leyenda colonial, que un Viernes Santo el padre Luis recibió la visita de un viajero, quien le preguntó por la estatua del judío de Santo Domingo. El viajero y la estatua vestían de la misma manera y entablaron un diálogo de reconocimiento en el cual el viajero resultó ser Ahasverus, el judío errante, quien siguió su camino con paso lento y cansado hasta la consumación de los siglos.

La Mano Peluda y otros mitos cundiboyacenses

Uno de los espantos míticos de Boyacá es la Mano Peluda o Mano Verde. En el convento de los agustinos, en el desierto de la Candelaria, existe la creencia de que en una habitación se aparece la Mano Peluda o Mano Verde, que es muy velluda y con uñas grandes y puntiagudas. Se presenta en noches oscuras y solitarias y se mueve por las ventanas y las paredes de la pieza.

En Machetá (Cundinamarca) existe la leyenda mítica del Cacique y su Hijo, según la cual hace muchos años un indio se dirigió al mercado de tierra fría, con su pequeño hijo a cuestas. Sorprendido por la noche, no quiso esperar para atravesar el río y seguro de su valor, exclamó así: «Amanezca o no amanezca, me voy a tocar a Suesca». Inmediatamente el indio y su pequeño hijo se convirtieron en las piedras que llevan el nombre de El Cacique y su Hijo y que se ven en el centro del río Salitre.

Los indios laches del norte de Boyacá rendían culto a las lagunas, en las cuales, según sus creencias, vivían los Eucas o dioses del agua. La laguna de los Eucas, situada al oriente de Chita (Boyacá), a una altura de 3.600 metros, era el lugar sagrado de los laches. Allí hacían sacrificios propiciatorios y tiraban sus ofrendas. Este mito de los Eucas aparece también entre los cuscanebas y en los pueblos del norte de Boyacá.

En Bogotá, las gentes hablaban del espanto de la Mula Herrada que salía todos los días en horas avanzadas de la noche y atravesaba la ciudad de sur a norte, sola y ensillada, haciendo salir chispas a las piedras con sus herraduras. Los nocheriegos santafereños le tenían pavor, pues consideraban que era el mismo diablo o *jigura*. Algunos bogotanos sospechaban que la Mula Herrada era el alma del capitán García Zorro que andaba recogiendo pasos, y que habiendo muerto sin confesión, solicitaban oraciones y su-

fragios a los fieles. La mula corría cuando la seguían y cruzaba por las callejuelas de Las Nieves.

En Cundinamarca y Boyacá los campesinos respetan profundamente los lagos, las montañas y las rocas. Consideran que los "espíritus" o los "encantos" están vinculados a fenómenos físicos, y a los ríos, montañas y lagunas; inclusive, cuando pasan cerca de ellos, hacen la señal de la cruz. En el dominio de los laches en el norte de Boyacá, los indígenas rendían culto a las piedras; ellos creían que los hombres se convertían en piedras después de muertos; por eso veían en ellas las imágenes de sus antepasados.

MITOS POPULARES DE LOS SANTANDERES

En esta región se encuentra la cuenca del Catatumbo, que es una selva indomable y deletérea que tiene sus cabeceras en el ramal orográfico formado por las sierras de Ocaña, Motilones y Santurbán. En el centro corre el río Catatumbo, acrecido por el caudal de sus afluentes, el Zulia, el Sardinata y el Río de Oro. Entre ciénagas y selvas, el Catatumbo penetra en Venezuela en busca del río Maracaibo; en dichas tierras se presenta el llamado "resplandor de faro del Catatumbo" que consiste en una radiante luminosidad a manera de un vapor luminoso, intenso y fugaz, que abarca dilatada zona y aparece y desaparece, alternativamente, con increíble rapidez hasta darnos la impresión de que es permanente.

En la época colonial, la zona nororiental, representada en el eje Pamplona-Socorro, era un área mercantil, de pequeños artesanos y comerciantes, en su mayoría blancos y mestizos pues el impacto de la conquista destruyó la mayor parte de la población aborigen de los guanes y chitareros. Algunas tribus, como los motilones, se aislaron del proceso de aculturación, e hicieron constante resistencia.

La región de los Santanderes es por esencia mestiza, con raíces aborígenes e hispánicas. Allí se conformó un tipo humano, resuelto, inteligente y recursivo. Enfrentado a una región arriscada, de escasas planicies, trepando y descendiendo serranías, el santandereano es hombre de vida atormentada, combativo y agreste. Se caracteriza por su temperamento egocentrista, altivo, tenaz y de laboriosidad fecunda.



La Mancarita. Dibujo de Juan David Giraldo, 1993. 23 x 13 cm. Colección particular.

Los santandereanos tienen numerosos mitos y creencias populares. Creen en las lagunas encantadas, en los duendes, brujas y espantos. Creen en la Mancarita, el Jinete Negro, el Tunjo de Oro y otros.

La Mancarita

El mito folclórico típico de Santander es la Mancarita. Las gentes dicen que es un salvaje que imita la voz del hombre, los gritos de la mujer y el llanto de los niños para engañar y atraer a la gente, y llevársela a donde nadie puede saberlo, porque regularmente anda de noche y en la espesura de los bosques. Los campesinos describen la Mancarita como una especie de mujer salvaje; de cabellera larga y desgreñada, y de un solo seno en la mitad del pecho; de cuerpo peludo como el de los animales selváticos y los pies vueltos hacia atrás.

Los santandereanos creen que existió una Rita manca que distraía a la gentes inventando cuentos, haciendo chismes y atizando discordias. Esta manca se dedicó a vagar los montes como un salvaje, creciéndole los cabellos y las uñas de un modo extraordinario; comía raíces y frutas silvestres y huía velozmente a la vista de la gente. Tan sólo de lejos se percibían sus alaridos, que eran una extraña mezcla de llanto de mujer y aullido de perro. Por la noche, cuando la oscuridad era intensa, la Mancarita se convertía en el terror de los caminos desolados, con su horroroso grito, que helaba la sangre a los viajeros.

La Mancarita influye en los chismes de la gente, enredando cuentos y haciendo profundizar las discordias. Es la deidad mítica chismosa de los campesinos santandereanos. Habita las regiones selváticas y boscosas de las montañas santandereanas pero le gusta acercarse a las viviendas humanas. Por la noche se la oye gritar en tono lúgubre y prolongadamente. Algunos afirman que es tímida y huye apenas percibe algún ruido de gente o de perros; otros afirman que se roba a los niños y aun a los hombres.

El Jinete Negro

El Jinete Negro es un caballero vestido de luto que cabalga en una mula negra; lleva sobre sus hombros un largo encauchado que cubre todo el cuerpo y sombrero de fieltro negro y alas anchas que cubren su propia calavera.

La presencia del Jinete Negro se percibe por el rastrilleo que hacen las coces de los caballos en los empedrados y por el ruido del encauchado. En algunos pueblos de los Santanderes, el Jinete Negro es llamado también el Espíritu de Antón García, que pasa por los pueblos rastrillando con su caballo los empedrados. Antón García de Bonilla fue un caballero de la época colonial que tenía haciendas y esclavos en Ocaña; hizo construir un lago en una de sus fincas, para lo cual empleó su numerosa servidumbre. Cuentan los ocañeros que todas las noches oyen caracolear el negro potro de don Antón en las calles oscuras de Ocaña y han visto su esbelta figura de hidalgo, envuelta en una capa negra, y hasta lo han visto con un cigarrillo encendido.

El Ermitaño Iracundo

El Ermitaño Iracundo es una leyenda que se cuenta en Ocaña. Los campesinos creen que en una cueva de una montaña cercana vivió Nicolás el ermitaño, quien dejó el mundo y sus pompas para dedicarse a la oración permanente a Dios. Los ángeles le traían una comida diaria en una ban-

deja de plata en cuyos bordes fulguraban rubíes y esmeraldas.

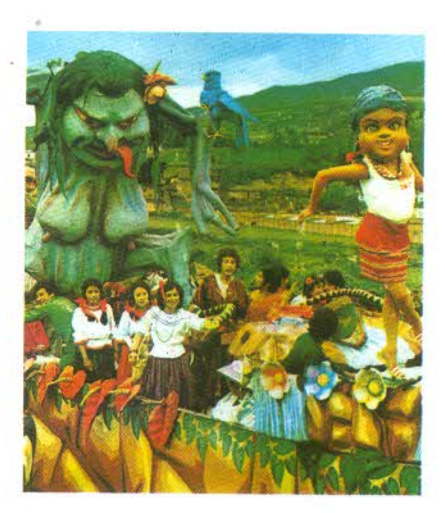
Un día, sin embargo, el ermitaño Nicolás se quedó sin comer, pues los ángeles no lo visitaron. Al día siguiente regresaron los ángeles con una comida muy especial y con la noticia de que su antiguo vecino Proto, quien había sido muy vagabundo, se arrepintió antes de su muerte, y Dios resolvió llevárselo directamente al cielo. Nicolás el ermitaño tuvo ira, envidia y desilusión con la justicia de Dios que no había castigado a Proto, y sin embargo había olvidado a su hijo el ermitaño fiel, entregado totalmente a Dios. Gritó con rabia y con mucha envidia, rebelándose contra la justicia divina, por lo cual murió de ira sin arrepentirse. Para su castigo, los demonios llegaron cabalgando en un rayo y se llevaron el alma de Nicolás para los profundos infiernos. Las gentes de Ocaña recuerdan que un rayo cayó en la cueva del ermitaño y escucharon un grito desgarrador; luego vieron entre las nubes un camino de fuego. Desde entonces, las gentes ocañeras hablan del ermitaño como fanstasma de la región.

La Cueva de Cachalú y otros mitos santandereanos

Según una leyenda mítica de Oiba, los indios poymas escondieron un gran tesoro en la Cueva de Cachalú, y la taparon con una enorme piedra redonda, cuando llegaron a sus tierras las huestes de Martín Galeano. Cuenta la tradición oral que en la segunda mitad del siglo XVIII, el párroco de Oiba, fray Mariano de Aldana, fue llevado por un indígena a la Cueva de Cachalú y le permitió sacar varios objetos de oro, con los cuales pudo construir el templo parroquial. En diversas oportunidades los oibanos han hecho pesquisas para hallar ese tesoro.

Los Niños Dorados de Mamaruca es un mito de las riberas del río Suárez, cerca del puente de Mamaruca, entre los municipios de San Benito y Güepsa en Santander. Según las gentes de la región, unos niños, con cabello amarillo, color de oro, se pasean por los bosques y las orillas del río, buscando otros niños para hacerlos ahogar. Estos niños dorados tienen la virtud de convertir en oro todo lo que tocan.

Tanto en las montañas santandereanas como en las antioqueñas se conoce la leyenda de la Mechuda o Cabellona. En el Socorro, la Mechuda tiene la particularidad de que solamente asusta a las mujeres.



La Tarumama en una carroza del carnaval de "Negritos y Blancos", de Pasto. Tarjeta postal, Movifoto, Bogotá.

Entre los pescadores santandereanos es popular el mito del Subiendero, que se manifiesta especialmente en las épocas de las subiendas. Los pescadores dicen que escuchaban un silbido aterrador que invade el ambiente, seguido de una luz penetrante que se expande por las regiones ribereñas. El Subiendero sigue por el río y su paso indica a los pescadores que deben prepararse para la pesca en la subienda.

El mito de Dabasoba es característico de los indios baríes de la familia de los motilones de la hoya del Catatumbo y de la serranía de los Motilones. Dabasoba es un tigre que se encarga de instruir a los baríes en los misterios de la vida.

Los Daviddu son los espíritus de la noche, de las enfermedades y de la muerte entre los motilones. Desencadenan las tempestades y tormentas y producen el desbordamiento de los ríos; andan sueltos por los campos y por eso los indios consideran que es peligroso salir del bohío en las horas nocturnas. Para salvar el bohío de las malas influencias de los Daviddu, lo exorcizan con un leño encendido en su interior.

Otros mitos populares que tienen los santandereanos, y que son comunes en el resto del país, son los encantos de las lagunas, las brujas, los duendes, el Tunjo de Oro y la Llorona.

Los espantos aparecen en las cuevas, colinas, ríos, calles desérticas y desocupadas, templos, conventos, cementerios, zonas de prostitución y otras. La fama y la muerte de determinados personajes, queridos u odiados por las gentes, van creando las tradiciones sobre los espantos: el Matón, el Guerrillero, el Bandolero, el Amansador de Caballos, el Borracho, el Avaro, la Beata, el Sacristán, el Cura del Pueblo y otros.

Muchas personas creen en las peñas encantadas, en las piedras "nariz del diablo", piedras mágicas, pozos dotados de fuerzas sobrenaturales que se secan el Jueves o Viernes Santo. Así mismo, en los pueblos y campos creen en los entierros y en los tesoros escondidos, tanto de los indígenas (*guacas*), como de los españoles, africanos y mestizos. Muchos piensan que los espíritus no descansan en paz mientras sus tesoros ocultos no sean descubiertos. Se respetan determinados lugares, porque en ellos se cree que asustan; igualmente que los espíritus de la noche regresan a sus moradas cavernosas con el canto del gallo al amanecer. Los campesinos transmiten de generación en generación estos mitos, leyendas y tradiciones que se han convertido en su propio haber cultural.

Los indios yukos de la sierra de Perijá creen que las piedras hablan y tienen hijos humanos; así mismo tienen la creencia de que existe una tribu de enanos que se sustenta de humo; y hablan de la existencia de caimanes brujos.

MITOS POPULARES DE LOS LLANOS ORIENTALES

Los llanos Orientales de Colombia presentan las características de una sub-región de los llamados llanos colombo-venezolanos, esa extensa sabana que se prolonga desde la zona oriental de Colombia, hasta Venezuela y las Guayanas, e incluye los territorios de Casanare, Arauca, Meta, Vichada, regiones de la llamada Orinoquia colombiana.

El paisaje natural se nos presenta como una inmensa llanura cubierta de pastos, matorrales y bosques. La zona septentrional de la Orinoquia, entre los ríos Arauca y Meta, se designa comúnmente con el nombre de Llanos de Casanare; la del Bajo Orinoco, entre los ríos Meta y Guaviare, se denomina Llanos de San Martín. En el suroeste del Meta se levanta el macizo arcaico de la Sierra de la Macarena.

El tipo humano predominante en los llanos Orientales es el mestizo: un pueblo mezclado del blanco español



Tarumama, la Llorona pastusa.
Dibujo de Emel Meneses, 1992.

que se perdió en la inmensidad de las sabanas, y el indígena. Existen algunos grupos indígenas esparcidos en la región: achaguas, guahíbos, tunebos, piapocos, tigreros, guayaberos y guavaros.

En cuanto a la psicología colectiva, el llanero es arrojado, ágil, estoico y de altiva franqueza. Sobre su caballo, es un centauro. Con su intrépida lanza escribió las más gloriosas páginas en Pantano de Vargas, Rincón de los Toros y mil batallas más. La inmensidad de los Llanos hace que ame la libertad y sea amigo de la aventura.

Entre los llaneros existen numerosos mitos, leyendas y creencias populares: la Bolefuego, el Sinfín, el Silbo, el Salvaje, el Toro Encantado, el Mohán, el Beato, el Tesoro de Caribabare y otros.

La Bolefuego y otros mitos llaneros

La Bolefuego aparece en las noches oscuras del Llano, como un farol grande: desciende de los cerros de piedemonte y rueda y rueda por los Llanos; se acerca a las personas solitarias, quienes deben maldecirla para que se retire; no se debe rezar para alejarla, pues más se acerca. Cuentan los relatos llaneros que la Bolefuego tiene un andar violento y un zumbido recio; en algunos casos, la Bolefuego alumbra y se apaga.

El mito del Sinfín se escucha tanto en Colombia como en Venezuela. Las gentes cuentan que es un espíritu silbón que persigue a las personas solitarias en los Llanos, principalmente en las noches oscuras.

El Toro Encantado es un espanto de los llanos colombo-venezolanos que aparece en los hatos en noches oscuras y lluviosas. Las gentes creen que el Toro Encantado es una manifestación del demonio.

El Mohán o Moján, cuya leyenda es muy generalizada en Colombia, en los llanos Orientales es un hombre que se transforma en animales o cosas.

En Santiago de las Atalayas, cerca de Aguazul (Casanare), los campesinos hablan del Beato, un monje que silba a través de una uña; las gentes creen que si se le rompe el traje al monje, el Beato revelará el tesoro de Caribabare.

La Sayona es un mito popular que relatan las gentes de Arauca, según el cual aparece por la calle una mujer elegante, de cabellos largos que le caen hasta las corvas. La mujer se acerca a los hombres y les pregunta para dónde se dirigen y además les pide que la acompañen. Cuando se encuentran en determinado lugar, la Sayona se eleva hasta cuatro o más metros de altura y deja ver sus colmillos de más de cuarenta centímetros.

Mitos de los indios tunebos

Los indios tunebos de la región de Arauca y de la Tunebia en el norte de Boyacá creen que la diosa luna convirtió a un indio tunebo en el sol, el cual debe girar siempre, pero al llegar al centro de la tierra descansa en un chinchorro y su madre luna le da la comida. Los animales fueron creados por Luba, un dios que mascó la coca y la echó en una petaca; después agregó menudo de un animal, un calabazo de cal con su pepa, y otros elementos; al abrir la caja encontró un váquiro.

Respecto de sus orígenes, los tunebos creen que el río Cubagón fue creado por el dios Tachoa. Llevó un indio tunebo a las cabeceras en donde iba a nacer el río; lo encerró en una casa grande y lo convirtió en agua; y mientras tanto, Tachoa abrió el curso del río. Pero el tunebo que había sido cambiado en agua no podía esperar, por lo cual la casa se rompió y las aguas inundaron la comarca. Tukusa, madre de los tunebos, se convirtió también en agua, y ese fue el río Cobaría.

Aparte de las tradiciones de los tunebos, encontramos en la Orinoquia tradiciones de los achaguas, según las cuales, una hija de Purú, el dios creador, mató a la serpiente que devoraba a los indígenas, pero al descomponerse el cuerpo de ésta surgió un hervidero de gusanos, de donde salieron los caribes, sus enemigos.



El Cura sin Cabeza.
Dibujo de Emel Meneses, 1992.

Mitos populares del occidente

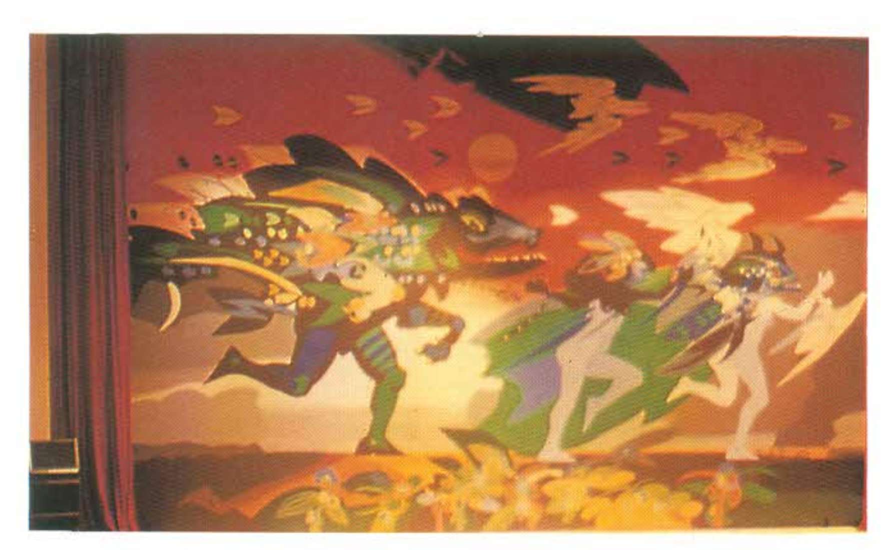
En el occidente colombiano existen, como en las demás regiones colombianas, ciertos mitos populares, algunos de los cuales son de la región y otros de carácter nacional. Entre los mitos populares del occidente colombiano mencionamos los siguientes: la Tarumama, la Viudita, el Sombrerón, la Sirena del Arco, la Mula Herrada y el Fraile Descabezado. Entre los nacionales están la Patasola, la Llorona, la Candileja, brujas, duendes, etc.

La Tarumama y la Viudita

La Tarumama es un mito de Pasto, que se manifiesta como una vieja arrugada y fea, que en lugar de pies tiene cascos de mula y las tetas tan alargadas que las carga sobre los hombros. La Tarumama bajaba llorando en horas avanzadas de la noche por el río Egido; los pastusos creían que era un alma en pena que había botado a la criatura que dio a luz sin ser casada, para tapar su vergüenza; y que este crimen lo estaba purgando no se sabe si hasta el fin del mundo.

En Nariño y en otros lugares del occidente colombiano se habla de la Viudita, que aparece generalmente como una vieja setentona, vestida de negro y con una mantilla verde, y camina con paso menudo y rápido. Es un fantasma de sacristías, sótanos y callejuelas. Las gentes creen que su visita es presagio de muerte; y cuando en una casa ven a la Viudita es señal de que algo grave va a pasar.

En Pasto, la Viudita tenía el papel de conducir a los borrachos que encuentra en sus paseos nocturnos hasta el cementerio de la localidad y



El Hombre Caimán. Telón de boca del teatro Amira de la Rosa, de Barranquilla. Acrílico sobre tela de Alejandro Obregón, 1982. Fotografía de Vivian Saad. Archivo Diners.

dejarlos allí muertos de miedo; en otros casos se contenta con asustarlos. Era una mujer muy emperifollada, que hacía mucho ruido con las enaguas; su cara es una calavera que arroja fuego por las órbitas huecas y la boca desdentada.

Otros mitos del occidente

La Sirena del Arco es un mito de las costas del Pacífico colombiano, que según las gentes de Tumaco es la reina del mar y le gusta salir por las noches de sus palacios marinos a divisar las costas y a mirar de cerca a los hombres. Los pescadores a veces encuentran la Sirena del Arco como una bella mujer abandonada en la playa.

El Sombrerón aparece como un ser infernal con un inmenso sombrero que corre por los caminos o por las calles de las aldeas, con paso ligero. Persigue a los jovencitos y a los borrachos y le gusta hacer correr a las gentes. A su paso genera fuertes vientos y huracanes.

Según las creencias nariñenses, la Mula Herrada echa fuego por las fosas nasales y emprende veloz carrera por diferentes partes de la ciudad; por lo general es de color negro. Antiguamente se decía que era una mujer que había sido concubina de un clérigo y en castigo fue convertida en mula.

En las ciudades coloniales de Popayán y Pasto aparece el espanto del Fraile Descabezado. Es un mito que se origina en la época colonial y que aparece en las horas de la madrugada o en las noches oscuras y tenebrosas.

El Fraile se presenta casi siempre sin cabeza o con una calavera oculta entre su gran capuchón. En Popayán las gentes recordaban que en varias casas coloniales aparecían los frailes sin cabeza; algunos se asomaban a las ventanas y escuchaban sus pasos infernales en los zaguanes y en los patios. En Pasto el Fraile Descabezado salía los viernes en horas avanzadas de la noche desde la iglesia de su convento, donde estaba encerrado, hasta el cementerio, para orar en las tumbas de los difuntos que en vida le pagaron misas y a quienes él no les cumplió, para alcanzar su perdón. En ciertas noches, el cura salía a rondar la ciudad de Pasto y a espantar a los parranderos.

Mitos indígenas

Los indios paeces del Cauca creían en Güequiau, el dios civilizador que les dio las leyes y se difundieron para la posteridad por medio de los mohanes. Sin embargo, se afirma que Güequiau mataba a los que morían naturalmente y los convertía en piedras, motivo por el cual un dios superior, apiadado de los indios por las maldades de Güequiau, resolvió tenderle a este último una trampa: al encontrarlo un día a la orilla del río Páez, que quería vadear, se ofreció a pasarlo y en la mitad de la corriente lo arrojó al agua y ordenó a los árboles de las orillas, que no le diesen favor, por lo que se fue río abajo y siguió hacia el mar.

Los paeces veneran al cacique Toénz, quien según la tradición mitológica fue enviado por dios en medio de una tempestad y apareció en una quebrada. Los paeces de Tierradentro vieron que un rayo descargaba a un niño y procedieron a envolverlo entre las hojas y palos que la quebrada había arrastrado en la creciente. El niño fue alimentado con la leche de sanas mujeres, pero todas murieron. No obstante, el desarrollo del niño fue asombroso y pronto lo hicieron el cacique Toénz, que fue muy venerado y respetado.

En la región del río San Juan, los indios cholos creen en Tachajone, el dios civilizador que gobierna el mundo, y lo invocan en sus necesidades para que se aplaquen los terremotos, los incendios y las lluvias. En la misma forma, los cholos creen que el primer hombre, Jaribaidadi, nació de las aguas de un río y dominó la tierra que les legó por herencia hasta cuando vinieron hombres de otras razas y los despojaron de ellas.

Los guambianos que habitan en el noreste del departamento del Cauca creen en el mito de Nuguwaymasig que tiene su morada en el volcán Puracé y puede tomar varias apariencias.

También creen en Kalyim, una especie de duende que es muy temido por los guambianos, y en Ure, el cual habita debajo de la tierra y toma la forma de un cerdo.

Mitos populares de la Costa Atlántica

El grupo humano que habita el litoral atlántico colombiano es el de los "costeños", que se localiza en los departamentos de La Guajira, Cesar, Magdalena, Atlántico, Bolívar, Sucre y Córdoba —la llamada genéricamente "la Costa"— y en las islas de San Andrés y Providencia.

Entre los mitos populares de la Costa mencionamos: el Bracamonte, la Bramadora, el Hombre Caimán, la Madre de Agua y numerosos mitos indígenas.

El Bracamonte

El Bracamonte es un mito de las regiones ganaderas en la costa atlántica. Las gentes cuentan que han oído al Bracamonte cuando brama, pero dicen que nunca lo han visto. Los bramidos y baladros son terroríficos y tan pavorosos que cuando el ganado los escucha, se recoge alrededor de las casas de las haciendas o de los peones para resguardarse. Desesperadamente, muchos animales corren a diversos lugares y hasta convulsionan.

Los vaqueros de la Costa creen que el Bracamonte es el causante de todas las pestes y enfermedades que ocurren en los hatos. Sus bramidos anuncian muertes y calamidades, atraen enfermedades como la renguera, el bubón, el hormiguillo, la peste boba y otras. Como el Bracamonte es el causante de la muerte de los vacunos, los ganaderos acostumbran colocar una calavera de vaca colocada en un palo, mirando hacia el monte más cercano por donde se supone que sale la criatura maléfica, pues, según creen, les tiene pánico a las calaveras, especialmente las de vaca.

El Hombre Caimán

El Hombre Caimán es un mito popular de las regiones aledañas al río Magdalena. Es una deidad de las aguas y la fertilidad. Los caimanes fueron muy comunes en los playones de este río y se extinguieron por la destrucción de la fauna en dichas regiones; pero el caimán se convirtió en el animal folclórico del Bajo Magdalena. Según las gentes, el caimán cuidaba el río, lloraba, reía y viajaba a Barranquilla. En Ciénaga (Magdalena) existe un monumento al Hombre Caimán, personaje que simbólicamente representa la región.

Mitos indígenas

Los indios kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta creen que la Madre del Mundo es el mar, pues en el principio del mundo todo era mar y se encontraba en la oscuridad. A esa madre la llamaban Gaulchovang.

Los indios guajiros creen en un ser superior a quien llaman Mareiwa, creador del mundo y padre de los indios; y en un dios del mal, Yoruja, espíritu de la muerte y responsable de las enfermedades, que se aloja por la noche en los ranchos abandonados. Mareiwa hizo que existiera una india que llamaron Borunka, la madre primigenia de los indios guajiros. Mareiwa conformó los grupos guajiros.

Los arhuacos de la Sierra Nevada creen que el sol y la luna son hijos de una india muy pobre llamada Atij' uiriva, Madre de la luz. Esta india tuvo un hijo que daba resplandor a todo su cuerpo. Cuando los indios quisieron verlo y lo arrullaron con música de flautas, caracoles marinos y tambores, el niño resplandeciente se escapó volando por los aires y subió al cielo convirtiéndose en el sol. Los indios que contemplaron esta maravilla se convirtieron en piedras.



La Gran Anaconda. Oleo de Claude Feuillet, 1983. 66 x 49 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Mitos populares de los "isleños"

Las gentes del departamento archipiélago de San Andrés y Providencia tienen mitos populares que están relacionados con las tradiciones de los piratas, corsarios y filibusteros: tesoros escondidos, apariciones fantásticas, espantos que aparecen en las cuevas, las colinas y los nacimientos de los riachuelos de agua dulce.

Los "isleños" creen en los llamados «buques fantasmas», naves infernales que entran a los puertos, peces y animales marinos maravillosos y tenebrosos y otras representaciones mitológicas y legendarias.

Uno de los mitos populares de los isleños es el Tesoro de Morgan, el cual se encuentra en un lugar embrujado de la isla. Quien encuentre el lugar debe cumplir determinados pactos a medianoche, antes de dar con el codiciado tesoro. Los espíritus guardianes del tesoro son los que causan los males a las personas que no cumplan los pactos.

En otros lugares de San Andrés, Providencia y Santa Catalina fueron escondidos tesoros de piratas, en una región que fue lugar de organización de las piraterías. Las gentes creen en los espíritus de los piratas y en esos tesoros que escondieron en diversos sitios. Alrededor de los tesoros se creó la tradición de los fantasmas y seres sobrenaturales defensores de sus pertenencias, que sólo entregaban a personas con nobles ideales, ajenas a la codicia

Mitos indígenas de la Amazonia colombiana

Entre los más generalizados mitos de las tribus de la Amazonia colombiana señalamos: el Yuruparí, el Boráro, el Fusiñamuy, el Jaguar, la Serpiente y los espíritus de los sionas.

Yuruparí, el dios civilizador del Vaupés

En la región del Vaupés existe el mito de Yuruparí, que también lleva los nombres de Itzi, Uaktí, Milómaki y Mahsankeró. Yuruparí fue engendrado cuando su madre, Seucy, comió la fruta prohibida del pihycán; a los pocos días lo ocultó en un árbol de la selva, a donde iba a amamantarlo. Yuruparí buscó posteriormente a su madre, antes de emprender su misión de héroe civilizador; buscó amuletos e insignias de mando y entre ellas la piedra sagrada, Nanacy, que recibió de la luna.

El primer acto mágico del dios civilizador fue convertir a las mujeres curiosas en piedras, castigo que hizo recaer incluso sobre su madre, por haber espiado una reunión de hombres. Al parecer, Yuruparí representa la tradición del cambio del matriarcado a un sistema de patriarcado. Yuruparí, traicionado por Diadue y las mujeres fue inmolado en una inmensa hoguera y convertido en cenizas. Sin embargo, de las cenizas surgió la palma de *pachuba*, de la cual se hacía una flauta con la voz de Yuruparí, quien se convirtió en una mata de yuca brava con la cual se producía la chicha; por ello, la chicha es sangre de Yuruparí.

El Boráro

Entre los indígenas del Vaupés y en general de la cuenca amazónica de Colombia y el Brasil existe la creencia en el Boráro, espíritu de las selvas espesas, que es reconocido por sus terribles gritos largos: ooooo aaaaa ooooo, que se escuchan desde lo más profundo de la selva. Algunos imaginan al Boráro como un ser monstruoso parecido al hombre, cubierto de hirsuta pelambre y con enormes colmillos que le asoman en la boca; tiene orejas grandes y puntiagudas y un gran pene; sus pies están al revés de modo que los dedos miran para atrás y los

talones para delante; sus rodillas no tienen coyunturas, de modo que cuando el Boráro cae, le cuesta mucho volverse a levantar. Los murciélagos lo acompañan en la noche y grandes mariposas azules en el día. A su paso se expande un olor fétido; así mismo sus orines son veneno y enferman mortalmente. Los cazadores y viajeros solitarios de las selvas amazónicas le tienen mucho miedo al Boráro, pues corre detrás de ellos hasta cansarlos y despistarlos del camino. Los indios también dicen que al Bóraro le gusta devorar a las mujeres indígenas, o que se las lleva a sus moradas.

El mito de Fusiñamuy

Los huitotos de las selvas amazónicas creen que el mundo es circular y está rodeado de agua, y que los ríos van a parar a un agujero del suelo. Su dios creador es Fusiñamuy, representado en dos personas: Fusiñamuy-Mo y Fusiñamuy-Gitok. Mo descendió del cielo suspendido de un hilo de araña y fabricó la superficie terrestre; ordenó los productos de la tierra y les puso nombres; así fue como resultaron la yuca, el plátano y el *umaré* para el alimento de los indios. Mo creó también un *umarí* (hombre), pero éste no hablaba.

Los indios primitivos no conocían el fuego. Sin embargo, un día estaba un indio frotando unos maderos, cuando se hizo fuego. Este se prendió a las hojas y raíces secas y se convirtió todo en un espantable incendio. Fusiñamuy se enojó por esto y como castigo provocó una inundación que apagó toda la tierra; todo se echó a perder, pero también el incendio y la maldad de los indios. Desde entonces, Fusiñamuy condenó al hombre al trabajo y a la siembra.

El Jaguar

El mito del Jaguar está bastante generalizado en América. Los indígenas de Antioquia creían que las almas de los muertos se convertían en jaguares. Los indios tunebos del norte de Boyacá y Arauca creen que los chamanes o sacerdotes magos, cuando mueren, se convierten en jaguares. En general, los jaguares están asociados al chamanismo y a los rituales de cacería.

Entre los indios kogi, los chamanes reciben máscaras de jaguar. Según sus creencias, la segunda capa de sus nueve mundos, es la residencia del Jaguar. Los indios tupíes creen en el espíritu malo en forma de jaguar, que se come a los niños en los bosques. Los dos jaguares de los tupíes se llaman Yurupari y Caipora.

La Anaconda

Los indios tukanos de la Amazonia colombiana creen en la Anaconda, serpiente acuática que representa un principio femenino, devorador y sexual. La Anaconda es una serpiente que vive en los ríos de América tropical, de color verde oliva, con una línea de círculos oscuros a lo largo del dorso, y puede medir hasta nueve metros de largo.

Los tukanos creen que los ríos son anacondas cuyos cuerpos se estiran por la tierra; su cabeza está en la desembocadura y su cola en regiones remotas; los repliegues de la piel se retuercen en cascadas y en rápidos, cuya fuerza natural tiene un carácter sexual. Las ondas que se forman al pie de las cascadas se consideran la morada del Dueño de los Peces y de monstruosas serpientes devoradoras de hombres; los indios consideran que las cataratas son órganos femeninos que ahogan al varón.

OTROS MITOS INDÍGENAS DE COLOMBIA

Cada una de las tribus indígenas colombianas tiene sus propios mitos, leyendas y creencias. Los indios guajiros creen en Wanurú, el dios del mal, causante de las enfermedades; a veces se presenta en forma de mariposa. Los indios huitotos creen en Taife, el espíritu del mal, quien a veces se presenta con barba blanca, cuerpo de indígena y color negro. Los indios pantágoras del Magdalena Medio creían en la existencia de los Chusman, o dioses del mal, quienes les causaban visiones espantables, enfermedades, hambres y otras calamidades y provocaban fuertes tempestades.

Los indios sionas del Amazonas creen en los Uattí, o espíritus y seres sobrenaturales. Algunos árboles de las selvas amazónicas son lugares para los espíritus Uattí-bué. En el árbol del ceibo se manifiesta el Uattí. Los sionas también creen en Supaí, el diablo, que según ellos, es colorado como el fuego y muy malo.

La variedad de los mitos entre los indígenas nos señala la vigencia de una concepción mágico-religiosa del mundo y de la vida, sin la cual no es posible llegar a comprender sus ideas, sentimientos y actitudes y su posición en el mundo, que se rige por una mentalidad mítica, aún presente en nuestro mundo contemporáneo.

Bibliografía

ABADÍA MORALES, GUILLERMO. *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá, Imprenta Nacional, 1970.

ALVAREZ, BLANCA. *Bajo el cielo hechizado del Tolima*. Ibagué, Editorial Stella, 1986.

ARANGO CANO, JESÚS. *Mitos, leyendas y dioses chibchas*. Bogotá, Plaza & Janés, 1985.

BETANIA, MADRE MARÍA DE. *Mitos, leyendas y costumbres de las tribus americanas*. Madrid, Editorial Coculsa, 1964.

CAICEDO M., MIGUEL. *Chocó mágico y folclórico*. Quibdó, Gráficas Universitarias del Chocó, 1973.

FRIEDEMANN, NINA S. DE y JAIME AROCHA. *Herederos del jaguar y la anaconda*. Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1982.

INSTITUTO CARO Y CUERVO. *Atlas lingüístico-etnográfico de Colombia*, 6 Vols. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1983.

LEÓN REY, JOSÉ ANTONIO. *Del saber del pueblo. Adivinanzas, supersticiones y refranes*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1985.

LÓPEZ GUEVARA, MAX. *Leyendas indígenas de Colombia*. Tunja, UPTC, 1973.

MARTÍN, MIGUEL ANGEL. *Del folclor llanero* Villavicencio, Gráficas Juan XXIII, 1948.

MARULANDA, OCTAVIO. *El folclor de Colombia. Práctica de la identidad cultural*. Bogotá, Arte Estudio Editores, 1984.

MONTOYA SÁNCHEZ, FRAY JAVIER. *Antología de creencias, mitos, teogonías, cosmogonías, leyendas y tradiciones de algunos grupos aborígenes de Colombia*. Medellín, Imprenta Municipal, 1974.

MORA BENAVIDES, ROBERTO. *El folclor de Nariño*. Pasto, Casa de la Cultura de Nariño, 1974.

OCAMPO LÓPEZ, JAVIER. *El pueblo boyacense y su folclor*. Tunja, Corporación de Promoción Cultural, 1978.

OCAMPO LÓPEZ, JAVIER. *Mitos colombianos*. Bogotá, Áncora Editores, 1991.

PALMA, MILAGROS. *La mujer es un cuento (simbólica mítico-religiosa)*. Bogotá, Tercer Mundo, 1986.

REICHEL-DOLMATOFF, GERARDO. *El chamán y el jaguar*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

SIERRA GARCÍA, JAIME. *Diccionario folklórico antioqueño*. Medellín, Imprenta de la Universidad de Antioquia, 1983.

VANGUARDIA LIBERAL. *Leyenda popular santandereana*. Bucaramanga, Talleres de Impresores Colombianos, 1989.

VÉLEZ VÉLEZ, LUIS FERNANDO. *Relatos tradicionales de la cultura catía*. Medellín, Universidad de Antioquia, 1990.

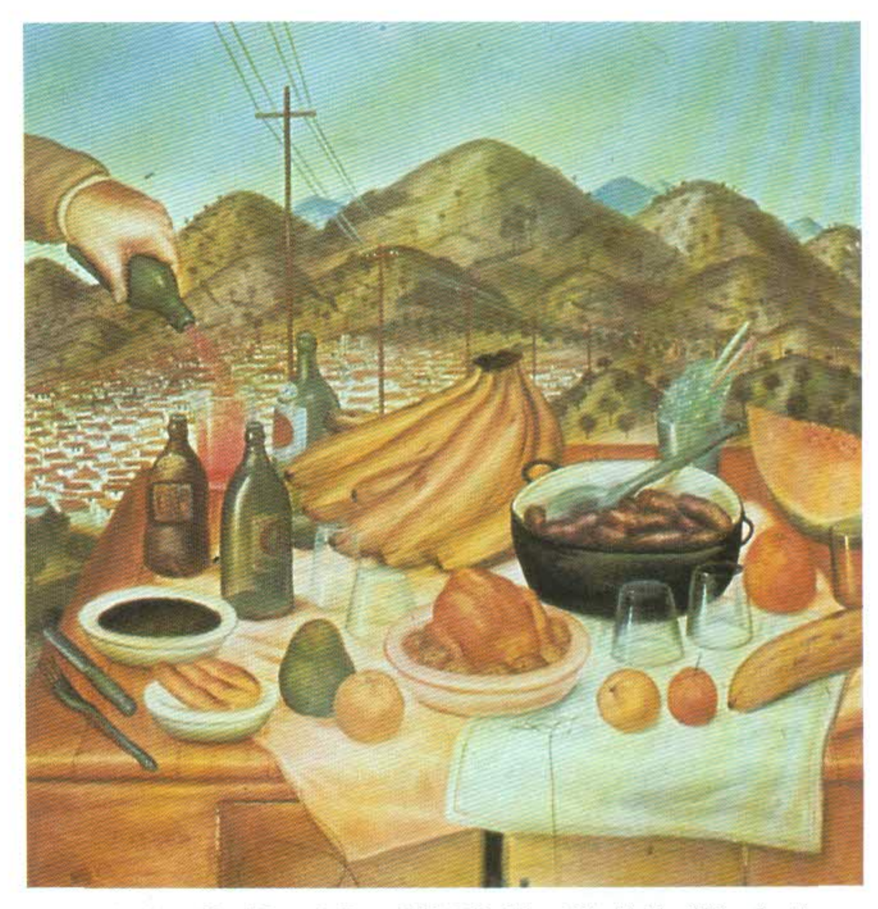
ZAPATA OLIVELLA, MANUEL. *El hombre colombiano*. Bogotá, Canal Ramírez-Antares, 1974

Gastronomía colombiana

Julián Estrada Ochoa

Todo pueblo come según su alma,
antes que según su estómago.
Condesa Emilia Pardo Bazán

El término gastronomía significa, en francés, la cualidad de tener un paladar fino. El historiador francés Jean François Revel, reconocida autoridad sobre la historia de la cocina europea, señala: «La cocina es un perfeccionamiento de la alimentación, la gastronomía es un perfeccionamiento de la cocina misma». Xavier Domingo, destacado periodista gastronómico español, define la cocina de la siguiente manera: «La cocina es un asunto tan delicado e importante, que no se puede dejar exclusivamente en manos de cocineros o de los conocidos comentaristas gastronómicos, gente simpática por lo común, pero indolente, cansina y dada a repetir hasta la saciedad cuatro lugares comunes u otras tantas y más o menos líricas apreciaciones en torno a tal o cual plato. La llamada gastronomía no es sino una parte mínima, cerrada y de escaso interés (un saber de casta, un tanto idiota y otro tanto más apartado de la realidad), del vasto problema culinario, capítulo importante, este sí, de la sociología, de la etnología, de la historia y de otras grandes ramas del humanismo moderno».



Bodegón colombiano. Oleo de Fernando Botero, 1973. 187 x 190 cm. Colección Hanoj Pérez, Bogotá.

La cocina no es sólo recetas, también integra técnicas de conservación, cocción y cortes. Cocina es igualmente un complejo de utensilios, recipientes, creencias y supersticiones alrededor de los alimentos. Cocina es horarios y representaciones simbólicas, dietas médicas, religiosas y afrodisiacas. La cocina comienza en la huerta campesina y termina en los comedores; significa siembra, recolección y mercado.

Ahora bien, comer constituye una acción homóloga a cocinar y contiene igual número de connotaciones de profunda incidencia en la conformación de una cultura. De tal manera que los utensilios empleados para comer, los servicios, los horarios, los modales y el protocolo, elementos que corresponden al espacio físico del comedor, son un complemento fundamental de la cocina. Los griegos, por ejemplo, tenían la costumbre del *symposion*, término con el que actualmente se denomina a una reunión erudita, pero que originariamente designaba a una ceremonia exclusiva para varones, bien reglamentada, en la cual se comía, se bebía y se conversaba, y a la que sólo entraban los esclavos a hacer el servicio. De igual manera, los romanos celebraban el *comessattio*, festín con música y orgía de muy parecida relación servil al anterior. Desde la edad media, en cambio, la separación de cocina y comedor fue un hecho, arraigado en los castillos de la nobleza y en los conventos religiosos. A partir de allí, la cocina aparece como dominio de los criados, y el comedor, dominio de los amos, se convierte en el espacio apropiado para la implementación de una coreografía y una parafernalia especiales, además de los servicios de mesa. Así, el hoy llamado "protocolo internacional" aplicado en las relaciones diplomáticas, en los hoteles de cinco estrellas y en los más sofisticados restaurantes del mundo, equivale a las diferentes variables de servicio (servicio francés, servicio inglés, servicio ruso) caracterizadas por la manera especial de presentar las preparaciones y por las relaciones entre el comensal y quien le sirve.

Este conjunto de códigos de cortesía y maneras de mesa se fusionan necesariamente con los resultados culinarios, conformando un todo, cuya fuerza de representación termina por constituir las llamadas "cocinas nacionales". Estas, a su vez, se convierten en óptimos agentes de la identidad cultural de un país o región. No en

vano las lumpias (*egg-rolls* o rollos de primavera, hechos de hojaldre y rellenos de repollo cocido) y el agridulce de la cocina china; el filet mignon y el chateaubriand de la cocina francesa; la lasaña y los spaghetti de la cocina italiana; y la paella y el chuzo de la cocina española, constituyen, para el común de las gentes, símbolos nacionales que superan el conocimiento popular sobre el taoísmo, las ideas racionalistas, los resultados artísticos del Renacimiento o la producción literaria del Siglo de Oro. Es decir que estas preparaciones culinarias de los países tomados a manera de ejemplo, llegan a conocerse en diferentes partes del mundo con mayor amplitud, que aspectos culturales e ideológicos fundamentales de esos mismos países.

ORÍGENES DE LA COCINA

La diferencia más elemental entre la alimentación animal y la del hombre surge a partir del momento en que el hombre domina el fuego y lo convierte en agente transformador de su alimento, implicando esta transformación una serie de cambios gustativos y de consistencia física sobre las presas de caza, los granos, las raíces y los tubérculos. Bajo la acción de la

FRUTOS Y VEGETALES ORIGINARIOS DE AMERICA	
Achiote	Guasca
Achira	Guayaba
Aguacate	Haba
Ají	Hibia
Anón	Ipecacuana
Arracacha	Lulo
Auyama	Madroño
Borojó	Mafafa
Cacao	Maíz
Caimito	Mandioca
Cidra	Maní (cacahuate)
Cidrayota	Mamey
Ciruela	Maracuyá
Cubio	Ñame
Curare	Palma murichí
Curuba	Papa
Chapil	Papaya
Chirimoya	Piña
Chontaduro	Quina
Fríjol	Quinua o canola
Girasol	Savia de Arce
Granadilla	Tomate
Guama	Uchuva
Guanábana	Yuca



Mujeres preparando alimentos (fritanga). Acuarela de José Manuel Groot.

llama, estos cambios dan nacimiento a la cocina. Así, aquello que actualmente denominamos asado irrumpe como el sistema de cocción pionero de la cocina universal. Posteriormente aparece lo hervido o cocinado, donde la mediación del agua y de recipientes que la contengan, se convierten en parte del glosario de invenciones que simultáneamente con el fuego dieron origen a otros instrumentos estrechamente relacionados con la transformación y consecución del alimento: arcos, redes, anzuelos, vasijas de barro (alfarería), canastos (cestería), arados (agricultura).

A diferencia de otras actividades que le son contemporáneas, la cocina ha permanecido como un oficio apoyado en un conjunto de combinaciones físico-químicas que la constituyen en una actividad quimérica, comparable —en sus debidas proporciones— a la alquimia, pues en sus inicios el hombre primitivo, ajeno al conocimiento científico, logró acumular sin fundamentos precisos una serie de mutaciones en los alimentos que consumía; aquello que era duro lo convertía en blando; lo simple se tornaba dulce; lo insípido tomaba sabor; todo ello a partir de combinaciones de sistemas, donde agentes como el fuego, el agua, el aire y el humo intervenían sin regulaciones mensurables. La energía (calor) y el tiempo, se mezclaban con las proporciones, las formas (cortes) y las texturas para obtener los resultados que, en la época y aún actualmente en muchos pueblos del mundo, continúan incodificables. En la cocina se consolida, como casi en ninguna otra actividad cotidiana, la fuerza de la tradición oral como instrumento de transmisión del conocimiento, constituyendo una actividad de resultados materializados con mínimas variaciones a través de los tiempos.

Una visión panorámica de la historia nos permite encontrar pueblos sin vestido, sin arquitectura, sin rueda, sin pólvora, sin escritura, pero nunca pueblos sin lenguaje, sin código de comportamiento sexual y sin cocina. La cocina aparece como "oficio universal" presente en todas las culturas, un oficio en el cual el entorno natural va a influir sobre el inventario alimenticio, los sistemas de preparación, los utensilios culinarios y las técnicas de cocción. De manera que para su estudio, es necesario tener en cuenta tanto los aspectos socioeconómicos, como los aspectos culturales que caracterizan las actividades gastronómicas de cada pueblo o nación.

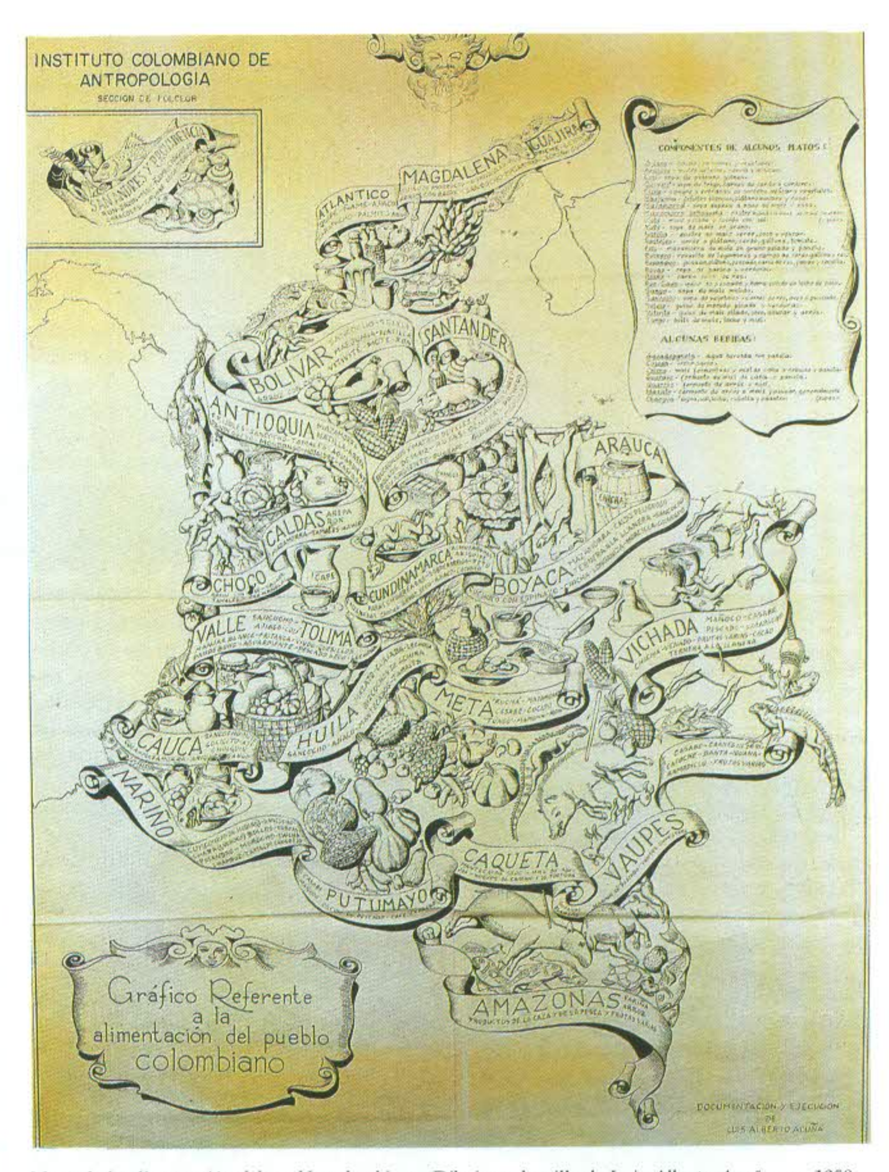
En la sociedad contemporánea, la cocina no es ajena a un estudio de clases, y es a partir de ellas como podremos establecer sus orígenes. La cocina surge de dos fuentes diametralmente opuestas: la cocina popular y la cocina aristocrática. La primera tiene sus orígenes en la cocina campesina, la cual, en palabras de Jean François Revel, se caracteriza por ser «una cocina del terruño, del mercado, explotando los productos de la región y según temporada, en estrecha relación con la naturaleza, reposando sobre un saber ancestral, transmitido por las vías inconscientes de la imitación y la costumbre, aplicando pacientemente procedimientos de cocción ya ensayados y asociados con ciertos instrumentos de cocina bien fijados por la tradición». La segunda se basa en la renovación, en la variación y principalmente en la experimentación e invención, generando verdaderas transformaciones en los hábitos y costumbres, logradas a través de la implementación de sofisticados utensilios que permiten aumentar las variables en los sistemas de cocción. La cocina popular y la aristocrática condensan la gama culinaria de la sociedad actual y son la base de la cocina moderna, de la cual se desprenden la cocina internacional, nacional y regional. Por otra parte, la cocina campesina sigue teniendo una gran importancia, en tanto que es el punto de partida de todas las demás y constituye la base de la cocina antigua.

COCINAS NACIONALES Y COCINAS REGIONALES

Actualmente se habla de manera rápida y casi inequívoca acerca de "co-

cinas nacionales", por ejemplo, la cocina china o francesa. Sin embargo, el asunto merece precisarse: aquello que hoy denominamos cocina nacional es ante todo la cocina de diferentes provincias y regiones cualitativamente diferentes. Por lo tanto, en términos de una verdadera ubicación gastronómica, es preferible referirse a la cocina de Beijin o a las de Hunan y Guandong, antes que al genérico nacional chino. Igual sucede con la cocina normanda, o la cocina de Bretaña o Gascuña, antes que la cocina francesa.

En cocina, como en otros tantos aspectos de la cultura, no se llega al concepto de lo nacional por la simple y mecánica sumatoria de lo regional. De allí la importancia de la categoría región, la cual en el caso de la cocina se caracteriza por un "halo de esoterismo", pues la cocina regional depende de lo más mínimo y sutil, y porqué no, extraño. La cocina regional depende de la lumbre y de la esencia del combustible que la genera; depende de los aromas, el aire y el clima de la región donde se confecciona y también depende del equilibrio en su sabor, dado por la intervención de una mano anónima, pero idónea por tradición y experiencia; por lo tanto, la sazón de sus recetas difícilmente viaja a otras latitudes, así sus productos logren hacerlo. Es una constante universal el que todo individuo alejado de su tierra de crianza, manifieste una profunda añoranza por su alimentación nativa. No es osado asegurar que los fríjoles, ajiacos y sancochos preparados por colombianos en Nueva York, París o Frankfurt, saben más al "recuerdo de su sabor original", así no falte para su confección el más elemental producto.



Mapa de la alimentación del pueblo colombiano. Dibujo a plumilla de Luis Alberto Acuña, ca. 1950. 78 x 58 cm. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá.

La cocina colombiana

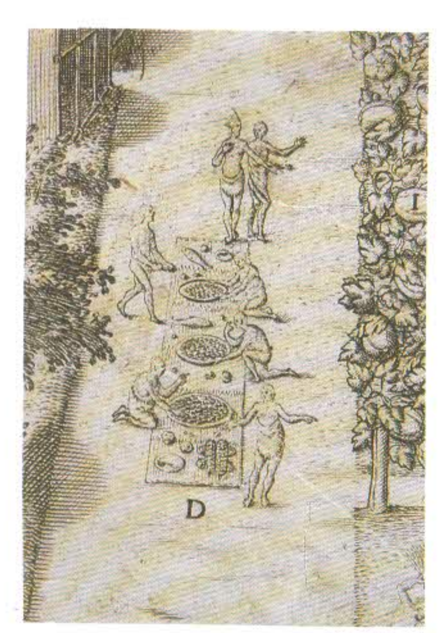
La cocina colombiana deriva de tres fuentes: la indígena, la africana y la española, cuya formación y complementación exigieron casi 350 años a partir de la Conquista. Además, desde finales del siglo XIX aparecen otras influencias, propias de las naciones que dominaban el mundo comercial y económicamente; y para las décadas del treinta y cuarenta del presente siglo, el espectro de influencias llega a ser cosmopolita.

Fuente indígena

La información que tenemos sobre la alimentación de las poblaciones aborígenes que habitaban nuestro territorio, procede de los trabajos arqueológicos realizados en diferentes lugares del país (Canapote, Momil, Puerto Hormiga, Abra, Barlovento), los cuales demuestran la existencia del hombre colombiano desde hace más de 3000 años, y permiten suponer la existencia de poblaciones pescadoras, recolectoras y consumidoras de yuca y maíz, como lo evidencia la presencia de polen de estos productos en los tiestos de cerámica.

Pero es a partir de la llegada de los españoles y gracias a la presencia de los cronistas (fray Pedro Simón, Pedro Cieza de León, Gonzalo Fernández de Oviedo, Bernabé Cobo, José de Acosta, fray Bartolomé de Las Casas) como logramos tener una documentación —básicamente descriptiva— del mundo alimentario del aborigen colombiano. Finalmente, los trabajos antropológicos de corte etnográfico, realizados en este siglo con las comunidades indígenas que aún subsisten, complementan la información.

La riqueza natural del entorno precolombino brindaba la posibilidad de una excelente alimentación en términos de variedad, cantidad y calidad de nutrientes. Investigadores y científicos colombianos, tales como Víctor Manuel Patiño, Hernando García Barriga y Jorge Bejarano, entre otros,



La gastronomía indígena en un grabado de "Americae moralis Indiae" de Theodoro de Bry, 1594-1602. Biblioteca Nacional, Bogotá.

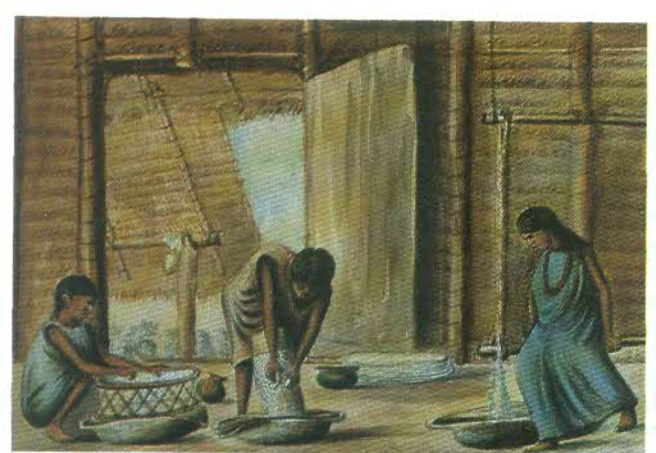
así lo confirman en sus obras de reconocimiento internacional.

El aborigen colombiano derivaba su sustento del consumo de raíces, tubérculos, granos, frutas, animales de monte y pescados de río o marinos. En cuanto a las raíces: yuca, arracacha y mafafa, su presencia era casi cotidiana en los *masatos* y *cocidos* de la culinaria indígena. Seguramente la facilidad de aclimatación de las dos primeras y su resistencia a la degradación, las convertían en productos de gran consumo. La mafafa, por su parte, caracterizada por su acritud, estuvo presente hasta principios de este siglo en los recetarios indígenas y campesinos; actualmente, sin embargo, tiende a desaparecer de los recetarios populares.

La papa cumplió —y cumple aún— un papel preponderante en la alimentación indígena, principalmente en las regiones de Boyacá y Cundinamarca, Cauca y Nariño, Santanderes, Tolima y Huila y algunas subregiones de Antioquia. Actualmente se comercializa en todo el país y capítulo aparte merece su presencia en la cocina internacional, pues la papa se encuentra entronizada en la mayoría de cocinas del mundo, además del papel que cumplió como "fórmula o receta salvadora" en las hambrunas europeas de los siglos XVIII y XIX.

Por su parte, la sacra pareja del maíz y el fríjol constituye un dúo que se acompaña desde la huerta hasta el comedor. Del maíz, el ingenio indígena aprovechó casi la totalidad de su planta, para hacer con el tallo o caña un elemento estructural de la vivienda, con las hojas, envoltorios, con la tusa alimentó fogones y de los granos de la mazorca derivó recetas que hoy conocemos, como la arepa, la mazamorra, el bollo limpio, el tamal, etc. Actualmente, el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF) publica un recetario popular con preparaciones hechas a partir de maíz exclusivamente, llegando a un total de 72 recetas diferentes. Resulta difícil de creer que siendo el maíz el alimento símbolo de América, no haya logrado conquistar las cocinas europeas, pues se utiliza únicamente como nutriente para animales, a excepción de las cocinas de España, Italia y Portugal, en las cuales goza de gran aprecio. En cuanto al fríjol, el indígena únicamente aprovechó el grano y, en contraposición al caso del maíz, su aceptación en la gastronomía europea fue absoluta.

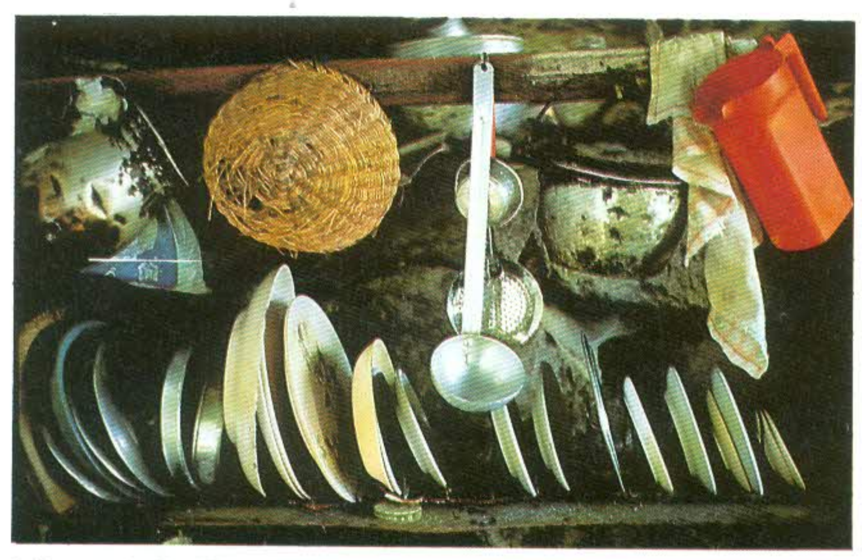
Otros productos como la cidra, la cidrayota y la auyama, eran también de gran consumo en la dieta indígena; sin embargo, jamás lograron aclimatarse en el continente europeo o en las colonias del norte de Africa. En cambio, el cacao, el ají, la piña, el anón, la guanábana, el maní, el aguacate y el tomate sí son una muestra contundente del inventario de productos aborígenes que encantaron y enriquecieron los recetarios del Viejo Continente. No olvidemos que actualmente gran parte de la cocina italiana se apoya en el tomate —ausente de ella hasta mediados del siglo XVII—. El cacao o chocolate revolucionó la repostería europea (suiza, francesa y austriaca). El ají, con su peculiar sabor y efecto sazonador, no sólo conquistó a Europa, sino que invadió las cocinas africanas y orientales. Frutas como la piña, el anón y la guanábana fueron durante años las semillas consentidas en el jardín botánico de Sevilla, hasta lograr su aclimatación. El aguacate encontró clima y suelo propicios en países como Argelia, Túnez, Marruecos e Israel, de donde actualmente lo importan los mercados europeos, para presentarlo en calidad de exótico manjar en los principales restaurantes. Pero el inventario de frutas que consumía el indígena colombiano se enriquece además con la chirimoya, la guama, la ciruela, el algarrobo, el mamey, el madroño, la papaya, el lulo, la curuba, la guayaba y el chontaduro.



Indias salivas de la provincia del Casanare preparando casabe. Acuarela de Manuel María Paz, 1856. 16 x 22 cm. Album de la Comisión Corográfica, Biblioteca Nacional, Bogotá.



Fabricación de casabe. Grabado de Edouard Riou para "Voyages dans l'Amérique du Sud", del doctor Crevaux, París, Hachette, 1883. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Cocina campesina de La Aguadita, Cundinamarca. Fotografía de José Fernando Machado, 1981. Archivo Revista Diners, Bogotá.

La fuente de proteína animal se derivaba de un variado grupo de especies, pues sin ser poblaciones de tradición ganadera, los indígenas precolombinos lograron suplir su porción de carne en la comida cazando y haciendo cecina de guaguas, armadillos, venados, saínos, comadrejas, micos, gallinetas, pavas, guacharacas, patos, loros, torcazas, iguanas, culebras y tortugas. Por lo demás, fueron hábiles pescadores de bagre, bocachico, sábalo, mojarras, pargos, barbudos, ureles, cangrejos, camarones, hicoteas y langostas.

Campesino de Simijaca, Cundinamarca. Acuarela de Edward Walhouse Mark, 1845. 17.5 x 13.2 cm. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Fuente española

A principios del siglo XVI se inicia la conquista del territorio colombiano por parte de los españoles; al período de conquista, que se extiende aproximadamente por 75 años, sigue el proceso de colonización, caracterizado por un repertorio de intenciones del español colonizador cualitativamente diferentes de las del español conquistador. Este último siempre se embarcó hacia América con la idea fija de regresar a España, su motivación principal era económica e imaginaba a su regreso una vida rodeada de riquezas en su madre patria. El español colonizador, en cambio, asumió las cosas de diferente manera, pues vino a América con el fin de establecerse y esto significaba un cambio de vida total, en el que los hábitos alimenticios cumplieron un papel trascendental.

Efectivamente, entre la alimentación del conquistador y aquella del colonizador se establecen grandes diferencias. El primero siempre trajo consigo los productos y bastimentos propios de su alimentación; por lo tanto, calculaba —con base en el estimativo de la duración de su estadía— las cantidades de agua, vino, aceite, vinagre, sal, manteca, hortalizas secas, condimentos, animales para sacrificio, que le garantizarían su subsistencia en el Nuevo Mundo. Obviamente, las cosas no siempre le salieron tan bien y fueron muchas las huestes conquistadoras que murieron de hambre, así como otras se vieron obligadas a compartir chichas y masatos y a degustar, más de una vez con repugnancia, frutas y semillas que con el correr del tiempo terminarían conquistando a España. En cuanto al colonizador, su intención de establecerse con carácter permanente genera en él la nostalgia de su tierra y de sus antepasados, a quienes seguramente no volverá a ver; por lo tanto, trae consigo los productos y comestibles (en forma de colino, esqueje y semilla) que le permitirán la preparación de recetas ancestrales propias de los suyos. El colonizador no comerá como el indígena, intentará comer como en España, pero se verá obligado a complementar su comida y su agricultura con diversos productos locales. Surge así la fusión entre técnicas, utensilios, productos y costumbres, que desembocará en la materialización de una nueva cocina regional.

Desde el punto de vista netamente culinario, el aporte de la cocina española al recetario aborigen fue contundente, pero necesariamente asimiló muchos elementos de la cocina precolombina. Algunos de los productos traídos se fueron entreverando con las recetas vernáculas, otros recibieron un tratamiento especial, y muchos dieron origen a una nueva cocina. El tamal, receta indígena por antonomasia, es un ejemplo del primer caso: originalmente era masa de maíz con carne de monte; hoy cada región de Colombia posee su tamal, que incluye zanahoria, habichuela, arroz, cerdo, gallina o huevo, dependiendo del lugar del país donde se confeccione. Un ejemplo del segundo caso es el cacao: la población indígena colombiana, a diferencia de los aztecas y mayas, consumía el cacao en su estado natural, es decir, únicamente chupaba el mucílago de la semilla, y es sólo a partir de la cocina española que se llega a la bebida que hoy conocemos como chocolate. Los productos de panadería a base de harinas de yuca y maíz, son un ejemplo del tercer caso: sin el ingenio culinario español, seguramente «las maravillas criollas» que se confeccionan hoy con estas harinas: pandeyuca, buñuelo, y otros, estarían ausentes de la mesa colombiana.

Otro aspecto importante dentro de esta fusión culinaria es lo referente a los sistemas de cocción. La cocina indígena únicamente empleaba el "asado, cocido, curado, ahumado y fermentado". La culinaria española aporta el estofado y el frito —el colo-



Horno indígena para hervir miel de caña. Acuarela de Edward Walhouse Mark, ca. 1845. 12.7 x 17.3 cm. Biblioteca Luis Angel Arango.

nizador trajo consigo el marrano y, por ende, la manteca—, y además perfecciona sustancialmente el sistema de hoyos en la tierra con piedras y leños calientes, por la estructura física del horno de tierra.

De otra parte, la cocina nativa se vio enriquecida en su inventario alimenticio con toda una serie de productos europeos:

Hortalizas: cebolla, zanahoria, remolacha, habichuela, ajo, repollo y col.
Granos: arveja, lenteja, garbanzo.
Frutas: manzana, durazno, pera, mango, naranja, limón.
Cereales: avena, cebada, trigo.
Estimulantes: té y kola.
Medicinales: llantén, sauco, jengibre, zábila, borraja.
Especias y aromáticas: pimienta, nuez moscada, clavo, vetiver, anís, romero, tomillo, salvia y canela.
Fibras: cáñamo y lino.
Maderas: bambúes, eucaliptus, teca.
Otros: estropajo.
Animales: caballo, burro, perro, gato, paloma, cabra, oveja, gallina, vaca y cerdo.

De estos animales, los tres últimos transformarían profundamente la cocina indígena, pues no es necesario ser especialista gastronómico para observar los aportes que cada uno de ellos ha hecho al recetario criollo. Así, es un hecho irrefutable que la fusión de la cocina indígena y la española generó una "nueva cocina criolla", la cual toma características especiales en cada una de las regiones colombianas.

Fuente africana

El principal aporte de los españoles para la configuración y cambio del Nuevo Mundo fue traer a este continente a la etnia negra. Sentida en sus inicios como una necesidad netamente económica —sustitución de la mano de obra indígena en las explotaciones mineras—, jamás se previó la importancia que la presencia del negro tendría, no sólo desde el punto de vista económico, sino en la totalidad de nuestra conformación social y cultural. Su importancia económica, su desenvolvimiento histórico y sus aportes culturales han sido estudiados por diferentes autores; sin embargo, poca importancia se le ha dado al papel de la alimentación negra en la conformación cultural.

El hombre negro fue desarraigado de su territorio y, por las condiciones de su salida, únicamente trajo consigo la esencia particular de su espíritu. Sus aportes a la "cultura material" fueron inicialmente escasos, pero con el correr de los años, y debido a su aclimatación en el territorio americano, empiezan a surgir sus aportes en términos de música, lenguaje, danza, arquitectura y, obviamente, cocina. Es un hecho que el aporte más importante de la etnia negra a la actual cocina colombiana es su habilidad innata para cocinar; antes que productos y recetas, el auténtico legado de la cocina africana a las cocinas de América fue "la sazón que da la mano de la negra".

Por otra parte, surgen en nuestra cocina dos productos de origen africano entronizados en la agricultura colonial española: el plátano y la caña de azúcar. Las grandes plantaciones españolas de caña de azúcar en el norte de Africa y en las islas del Atlántico encendieron en el colonizador español el deseo por difundir este producto, efectuando con ello una renovación invaluable en cuanto al papel que jugaría en la alimentación del hombre americano. Su fácil aclimatación permitió extenderla por todo el continente y su aceptación por el indígena llegó a ser tal que aún hoy se discute sobre su origen. Respecto al plátano, su proliferación fue tan espontánea y su utilización en la cocina indígena tan frecuente, que algunos cronistas del siglo XVII llegaron a considerar que las plantaciones existentes y su consumo superaba a aquellos del Africa continental.

No sería posible imaginar nuestra cocina sin guineo, patacones, tajadas maduras, plátanos asados (en todas sus versiones), así como sin su pariente el banano. De igual manera sería imposible pensarla sin azúcar, sin panela y sin los aportes que éstas dos hacen cuando, mezcladas con frutas aborígenes y con subproductos animales (huevos, leche, queso), revierten en la hoy muy apreciada gama de dulces, jaleas, conservas y frutas en almíbar, además de resultados tan populares como el bocadillo, arequipe, los merengues y otros, que conforman la denominada "sobremesa" de la cocina colombiana.

Otros aportes españoles

Los españoles trajeron otro producto que se convertiría, al igual que los anteriores, en plato diario de la mesa colombiana: el arroz. Aunque originario del Asia, las poblaciones africanas habían hecho temprano beneficio del arroz y fue así como este grano —no sólo venerado por el hombre, sino también por los pájaros— encontró en el recetario colombiano un lugar tan privilegiado, que en muchas regiones de Colombia su consumo supera el de maíz, fríjol, yuca y plátano.

En la cocina colombiana también aparecen algunos elementos ajenos a la



Palanganas de frutas en Bazurto, Cartagena. Oleo de Ana Mercedes Hoyos, 1992. 200 x 450 cm. Colección particular.



Asador y sartenes. Oleo de Alberto Iriarte (Mefisto), 1977. 40 x 60 cm. Centro Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Cocina de tierra caliente. Oleo de Ricardo Gómez Campuzano, ca. 1944. 66 x 90 cm. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

cultura indígena, impuestos por los españoles a través de un largo proceso de aculturación, que simbolizan una diferenciación social de las costumbres, manifiestas en códigos específicos, constituyendo una barrera ideológica y cultural entre las clases. Indudablemente, muchos de estos elementos son utilizados hoy cotidianamente por todos los sectores sociales y su diferenciación se limita a las características cualitativas y cuantitativas de estos mismos. Así, este inventario de aparente sutileza ejemplifica totalmente la aculturación ejercida por la cocina española.

En lo referente a nuevos materiales, aparecen: la loza, el vidrio, el cristal, el peltre, el hierro, el acero y el cobre, entre los más importantes. De ellos se derivan una serie de utensilios que irán a servir para la cocina, para el comedor o para menesteres domésticos. Su forma y tamaño determinarán su función. Así surgen: ollas, pailas, sartenes, bandejas, jarras, canecas, platos, tazones, pocillos, vasos, copas, cucharas, tenedores, cuchillos, morteros, molinos, cedazos, embudos, saleros, servilletas y manteles. A toda esta utilería debemos agregar la injerencia ideológica de los hábitos culturales, presentes en códigos de comportamiento y cortesía. Se imponen aspectos tan diversos como: horarios para la comida, normas de aseo, ayunos de cuaresma, preparaciones navideñas y, en algunas clases sociales, toman marcada importancia el protocolo y la etiqueta, conjunto de recomendaciones que suponen las reglas de comportamiento social, al igual que la utilización óptima y funcional de la extensa gama de utensilios que surgen en las acciones de comer y cocinar.

La actual cocina colombiana

La evolución de la cocina colombiana es lenta y casi intangible. Los comentarios de viajeros suecos, alemanes y franceses que durante finales del siglo XVIII y comienzos del XIX visitaron nuestro país (Von Shacken, Charles Saffrai, Jean-Baptiste Boussingault), siempre hacen alusión a una alimentación sosa, insípida y mal elaborada. En general, son escasos los elogios acerca de una buena mesa en aquellas épocas. Durante más de dos siglos, únicamente las familias solventes podían darse el lujo de importar bastimentos de otras partes. Aceite de oliva, vinos, licores, aceitunas, especias eran parte de los productos que llegaban de tiempo en tiempo a Santa Marta, Cartagena, Popayán, Tunja y Bogotá. Tal como lo señala Aída Martí-

EL GRAN LIBRO DE LA COCINA COLOMBIANA

La cocina de nuestro país debe abordarse a partir de una división regional, división que supone territorialidades cuyas áreas engloban uno, dos o más departamentos. Esta regionalización culinaria no se hace dependiendo de la actual división político-administrativa, más bien se apoya en conceptos históricos, geográficos, económicos, agrarios y lingüísticos, los cuales, en su conjunto, conforman aquello que antropológicamente se denomina área cultural, categoría que aglutina los conceptos mencionados y facilita el análisis de la cocina en sí misma. Este es el criterio adoptado por el Círculo de Lectores en *El gran libro de la cocina colombiana* (dos volúmenes), que divide el recetario colombiano en las siguientes regiones:Costa Pacífica, Antioquia-Viejo Caldas, Llanos-Amazonia, Valle-Cauca-Nariño, Santanderes, Costa Atlántica, Tolima-Huila y Boyacá- Cundinamarca.

Estos dos volúmenes, impecablemente editados, reúnen, además de un excelente trabajo fotográfico, más de 700 recetas que involucran todo tipo de productos. Allí el lector encontrará, de manera didáctica, guías exactas sobre la complejidad o facilidad de cada receta; así mismo, «el tiempo aproximado de cocción y de preparación, para que se pueda adecuar a las peculiaridades de cada región, en donde por lo abrupto e irregular de nuestra geografía encontramos tiempos de cocción diferentes». Para cada receta se dan los tiempos de cocción a nivel del mar y, al final de la obra, una pequeña tabla de corrección para las diferentes altitudes, ya que hay que tener presente que en Colombia el agua hierve a distintas temperaturas —según la altitud—, variando con ello el tiempo de cocción de las preparaciones. El libro incluye igualmente un glosario, que reúne los diferentes nombres de los productos, y algunos productos excesivamente autóctonos, que pueden sustituirse por otros de más fácil consecución. También se presentan los nombres que reciben los diferentes cortes de las carnes en cada región. En síntesis, *El gran libro de la cocina colombiana* constituye el complemento ideal —en calidad de recetario neto— para el lector interesado en la gastronomía y la cocina colombiana.

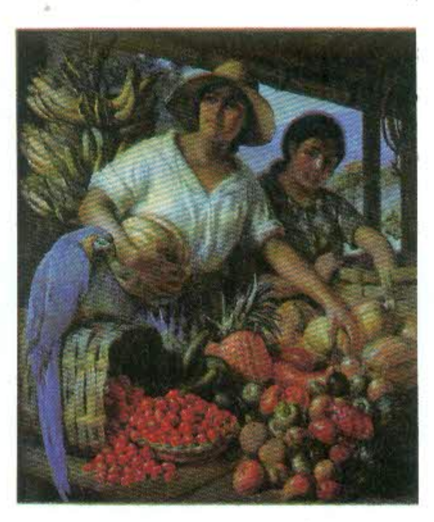
JULIAN ESTRADA

nez Carreño en su libro *Mesa y cocina en el siglo XIX*, fue necesario esperar casi hasta la segunda década del siglo XIX para que el inventario de importaciones alimenticias cambiase sustancialmente. En realidad, la industria de alimentos procesados y envasados surge en Europa a principios de ese siglo y con ella la importación hacia nuestro país de galletería inglesa, dátiles, arenques, sardinas, atunes, confitería, turrones, pastas y una amplia gama de conservas, así como vajillas, samovares, baterías, fogones, y otros.

El siglo XIX es el siglo del gran cambio en el ámbito culinario europeo, pues en él nacen la olla a presión, la refrigeración y la pasteurización. Por otra parte, los acontecimientos políticos de finales del siglo XVIII trastocaron completamente la sociedad europea y las relaciones diplomáticas, políticas y comerciales abandonaron los palacios reales para dar campo a un nuevo modelo de maneras de mesa y de oferta gastronómica. En el siglo XIX se consolidó gremialmente el negocio de los restaurantes, y a ello no fueron ajenas —a pesar de la distancia— las nobles familias de la Costa, la Sabana y las cordilleras cafeteras.

Muchas familias colombianas viajaron a Europa en aquella época, obviamente con la intención de permanecer allí por varios años, pues las vicisitudes del transporte así lo exigían. Los hijos varones iban a las universidades europeas con el fin de estudiar ingeniería, medicina, economía y otras profesiones liberales, en tanto que las mujeres se dedicaban fundamentalmente al *glamour*, la música y las artes del comedor y la cocina. De estos periplos familiares nacen los recetarios que hoy reposan —muchos de ellos inéditos— en los anaqueles de bibliotecas familiares, mientras que otros han dado origen a los primeros libros de cocina colombiana. Simultáneamente con estos libros de refinada edición, aparecen los primeros talleres artesanales e industrias de alimentos en los albores del siglo XX, siendo pioneras las de cerveza y cacao (chocolate), secundadas por trilladoras, fábricas de pastas, aceites, mantecas y galletas. La panadería, la repostería y la industria de gaseosa también hacen sus primeros intentos.

Las plazas de mercado de las principales ciudades van incrementando su oferta de frutas, legumbres, granos y viandas; los comerciantes especializados en importaciones hacen lo propio. Pasada la primera guerra mundial, la presencia de europeos, así como de musulmanes, se vuelve numerosa en ciudades de la costa y el interior del país, enriqueciéndose de manera formidable —nuevamente por fuerza de la tradición oral— los recetarios de las diferentes regiones colombianas. La presencia de estos primeros emigrantes, reforzada con un buen número de checos, polacos, rusos, lituanos, suecos, alemanes, franceses, italianos, portugueses, sirios, turcos, y otros, quienes durante y después de la segunda guerra mundial vienen a Colombia, constituye una nueva era para la cocina colombiana. Indudablemente, estos extranjeros —al igual que el colonizador español— traen en su equipaje la añoranza de fogones de sus tierras, involucrando en el mercado productos, hortalizas, frutas, carnes y recetas que hasta principios del siglo no se conocían en nuestra cocina. Brócolis, puerros, nabos, champiñones, espárragos, quesos, salchichas, jamones y otros cientos de productos comienzan a aparecer en los supermercados. De igual manera, buen número de estos extranjeros se dedica a la administración de clubes, hoteles y restaurantes, que empiezan un proceso de internacionalización. Para los años sesenta, ciudades como Bogotá, Cali, Cartagena y Barranquilla gozan —si no numéricamente, sí cualitativamente— de estupendos restaurantes con cocinas nacionales de otras latitudes. De igual forma, el gobierno nacional crea por estos años la Corporación Nacional de Turismo (CNT), entidad que en coordinación con el SENA (Servicio Nacional de Aprendizaje), inicia una labor de capacitación de personal nacional en los avatares de bar, comedor, cocina y actividades hoteleras afines. De otra parte, las charcuterías, las carnicerías especializadas, las reposterías y la oferta de los supermercados se transforma sustancialmente para los años setenta y la industria de la alimentación entra en todo su apogeo. Surge además la moda de los alimentos deshidratados y la comida instantánea.



En el mercado. Oleo de Miguel Díaz Vargas, 1940. 128 x 111 cm. Museo Nacional, Bogotá.

Para la década de los ochenta, la revolución culinaria en Colombia es total. Todos los medios de comunicación, sin excepción alguna, dedican páginas y espacios a la cocina. La industria editorial encuentra una especie de panacea en esta temática. Los movimientos naturalistas, macrobióticos y vegetarianos pululan. El asunto de la cocina se vuelve tema de importancia en todos los niveles y clases sociales. La nutrición y la dietética se asumen como doctrinas y el colombiano común empieza a mirar su propia cocina si no con criterio de gran sibarita, al menos con la claridad de la importancia y vigencia del buen comer.

Bibliografía

CUERVO, ANGEL. *La dulzada*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973.

MARTÍNEZ CARREÑO, AÍDA. *Mesa y cocina en el siglo XIX*. Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1985; 2ª ed.: Bogotá, Planeta, 1990.

ORDÓÑEZ, CARLOS, Compilador. *Gran libro de la cocina colombiana*. Bogotá, Círculo de Lectores-Instituto Colombiano de Cultura, 1984.

OSPINA DE NAVARRO, SOFÍA. *La buena mesa* [1933]. Bogotá, Norma, 1991.

OSPINA DE NAVARRO, SOFÍA. *La cartilla del hogar*. Medellín, Editorial Carpel, 1956.

PATIÑO, VICTOR MANUEL. *La alimentación en Colombia y en los países vecinos*. Bogotá, Presidencia de la República, 1984.

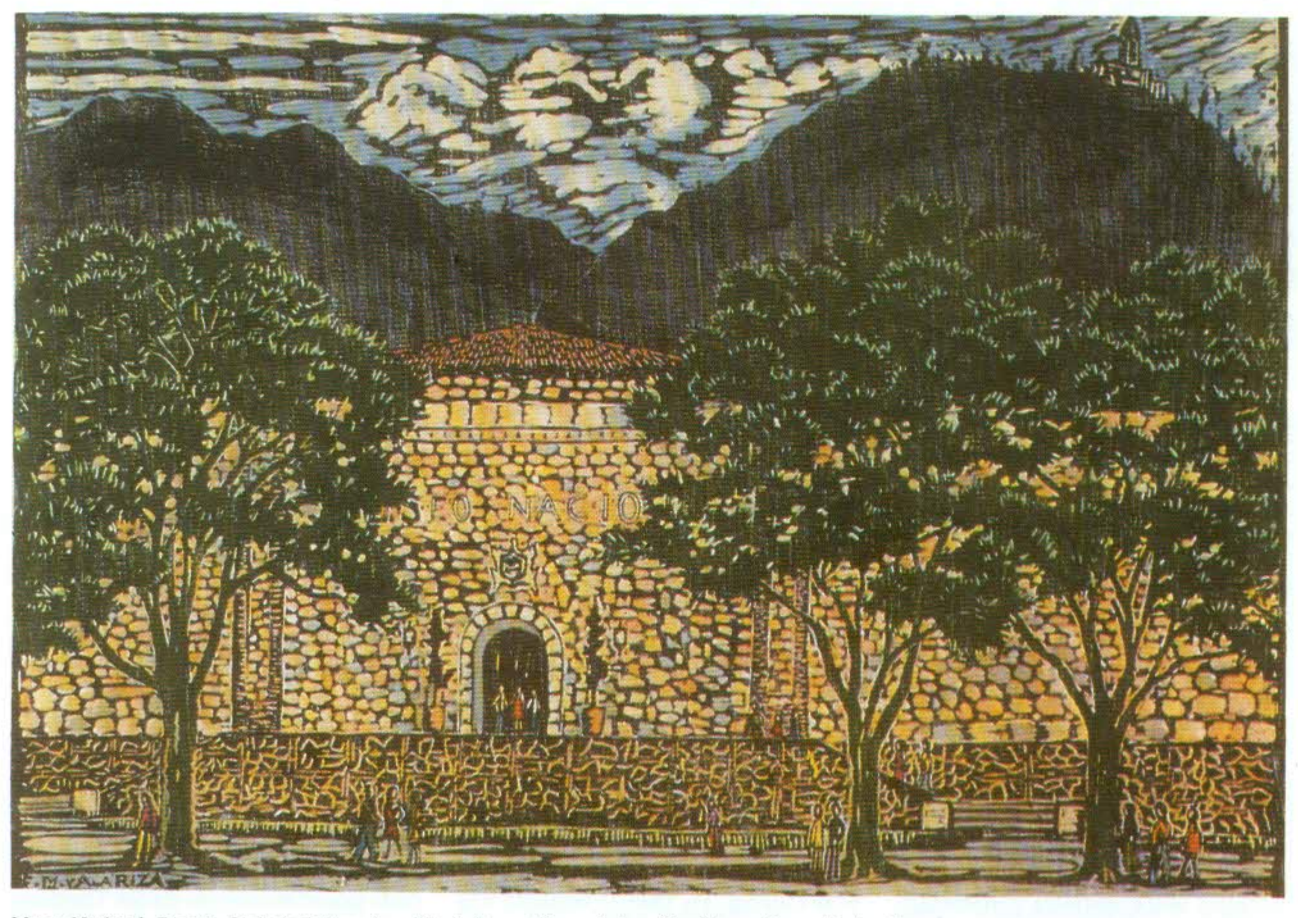
Revista Bebidas y Manjares. 13 ediciones. 1982-1985.

ROMÁN DE ZUREK, TERESITA. *Cartagena de Indias en la olla*. Introducción, Enrique Marco Dorta. Bogotá, Antares, 1963; 2ª a 10ª eds.: Medellín, Bedout, 1964-1976; nueva ed.: Bogotá, Ediciones Gama, 1989.

ROSEMBAUM, ETTICA. *El menú diario colombiano*. Bogotá, Círculo de Lectores, 1991.

El arte en los museos: guía e historia

María Clara Martínez Rivera



Museo Nacional, Bogotá. Grabado de Francisco, María Paz y Alfonso Ariza. 46 x 64 cm. Museo Nacional.

Los museos guardan la memoria objetual de los pueblos. En ellos se atesoran los objetos que el hombre considera que deben preservarse de la destrucción del tiempo y que, además, son de interés común. Los museos son una institución moderna, no siempre se ha sido consciente de la importancia de guardar los testimonios del pasado. Hoy esta conciencia ha cobrado tal importancia que los objetos son coleccionados desde mucho antes de ser viejos, o incluso desde el momento mismo en que son creados, es el caso de las colecciones de arte, que crecen a medida que los artistas producen sus obras. La función de los museos es la de coleccionar, reunir en un solo cuerpo —su colección— objetos que posean una relación entre sí, aunque no necesariamente se refieran al pasado; los museos de historia natural, por ejemplo. Frecuentemente existen museos sin sedes; el edificio en sí no es el museo, aunque éste pueda ser también una "pieza de museo". Hay objetos no susceptibles de ser reunidos en un grupo homogéneo, es el caso de los bienes inmuebles; esto permite válidos conceptos como el de la ciudad-museo, o el parque natural, que en sí son también, de alguna manera, museos.

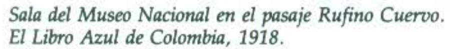
Los museos se especializan; cada uno toma un aspecto de la realidad para coleccionarlo. En Colombia, la historia precolombina se encuentra en el Museo Nacional de Antropología, los varios Museos del Oro, el Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge y el Museo Arqueológico "La Merced" (Cali). Los períodos de Conquista y Colonia, en el Museo Nacional, el Museo de Arte Colonial y, en su aspecto religioso, en la Iglesia Museo de Santa Clara, entre otros. El movimiento emancipatorio, en el Museo Nacional, la Casa Museo del 20 de Julio, el Museo Quinta de Bolívar, y el Museo Francisco de Paula Santander.

Museo Nacional

Historia

El Museo Nacional fue creado mediante decreto del Congreso Constitucional de la Gran Colombia el 28 de julio de 1823. La ley de su constitución fue sancionada por el vicepresidente, general Francisco de Paula




Sala del Museo Nacional en el pasaje Rufino Cuervo. El Libro Azul de Colombia, 1918.


Museo Nacional. Acuarela de Benito Ruffo, 1972.

Santander. Concebido inicialmente como un organismo de promoción y difusión de las ciencias naturales, después de su fundación se instaló en la Casa de la Botánica, al oriente del Observatorio, donde se concentraban los trabajos y comisiones a cargo de la Expedición Botánica. Al lado de las colecciones de plantas, minerales y otros objetos que acopiara la expedición, se fueron acomodando las piezas arqueológicas, históricas o artísticas del nuevo museo. El 4 de julio de 1824, con la asistencia del general Santander y altos funcionarios del gobierno, el museo se inauguró oficialmente. En noviembre de 1825, se inician cátedras de mineralogía, botánica, física, química y matemáticas, a cargo de un grupo de científicos encabezados por el peruano Mariano Eduardo de Rivero, su primer director, y los profesores Francois-Désiré Roulin, Jean-Baptiste Boussingault, Justin-Marie Goudor y Jaime Bourdon, contratados por Francisco Antonio Zea en Francia.

A lo largo del siglo, el Museo Nacional contó con directores dedicados, como Jerónimo Torres, el teniente coronel Joaquín Acosta y Pablo A. Calderón, cuyas administraciones trataron de corregir otras de decadencia, saqueo y olvido. Su colección de historia natural se enriquece con muestras de minerales y piezas geológicas, restos de animales, objetos de culturas indígenas y donaciones de la Comisión Corográfica. La colección de objetos históricos y pinturas creció paralela al proceso de emancipación y la consolidación de la república. Durante la instauración de la república, en el período de las guerras civiles, el gobierno nacional ordenaba realizar los retratos de los héroes para ser colgados en su memoria en el Museo Nacional. A partir de 1842, el Museo depende de la Universidad Central, aunque en ocasiones estuvo sujeto a la dirección de la Biblioteca Nacional. En 1881, se hace cargo de la dirección el científico Fidel Pombo; en su administración, clasificó y amplió las colecciones y publicó un catálogo: *Breve guía del Museo Nacional*.

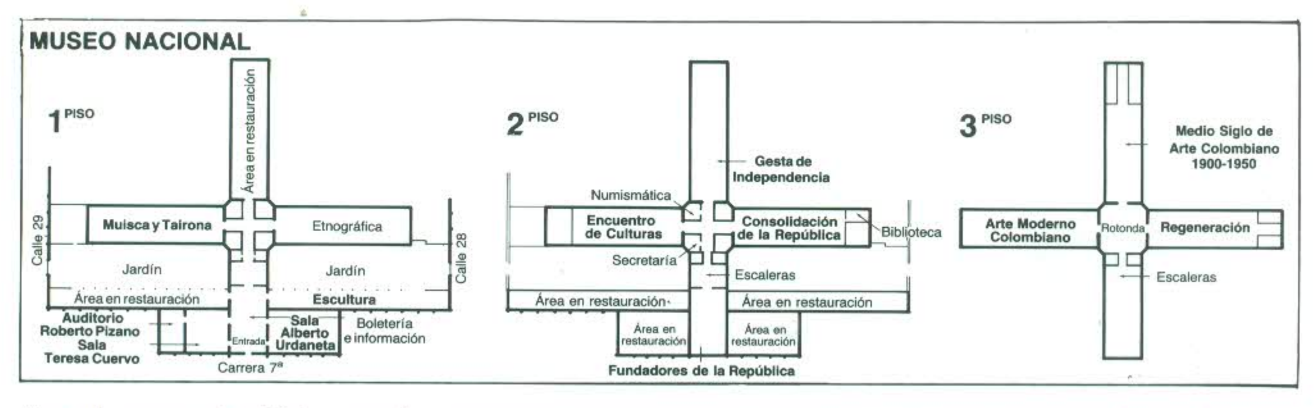
Hasta 1946 no tuvo sede propia. Después de la venta de la Casa de la Botánica, su colección se instaló en varias sedes provisionales, como algunas salas del Ministerio del Interior y de Guerra. En 1845 se trasladó a la Casa de las Aulas, sede actual del Museo Colonial, de donde fue desalojado en 1871. Sus colecciones se amontonaron en bodegas improvisadas, cuando no se instalaron en sedes inadecuadas. En las primeras décadas de este siglo, bajo la dirección del historiador Ernesto Restrepo Tirado, se trasladó a la Galería Oriental del Pasaje Rufino Cuervo, a un local del Edificio López, arrendado por el Banco López y, luego de su quiebra, por el Banco de la República. Allí se realizó un montaje decoroso de sus colecciones y se publicó un catálogo más completo.



Teresa Cuervo Borda, directora del Museo Nacional. Sello de correos conmemorativo del centenario de su nacimiento.

En 1945, por iniciativa del pintor Gonzalo Ariza, el Ministerio de Educación de la administración de Alberto Lleras Camargo, Germán Arciniegas, consiguió que la Asamblea de Cundinamarca destinara al museo el edificio de la antigua cárcel, "El Panóptico", llamado así por la posibilidad de abarcar toda la visual desde un punto central. La edificación, diseñada por el arquitecto danés Thomas Reed a partir del diseño de la cárcel de Filadelfia, se empezó a construir en 1874 y entró en servicio a finales del siglo XIX, cuando aún no se había terminado su construcción. Concebida como una fortaleza en cruz, de altos muros en ladrillo rosado y piedra, con una fachada neoclásica rematada con falsas columnas de orden dórico, fue el más importante centro de reclusión de la capital, con una capacidad total de 700 presos; pero pronto fue insuficiente y se hizo necesaria la construcción de una cárcel para mujeres y algunas reformas en su interior. La Sociedad Colombiana de Arquitectos logró evitar la demolición del edificio, respaldando la propuesta de Arciniegas en favor del museo.

El 6 de agosto de 1946, Arciniegas inauguró la primera etapa del museo: las salas del Museo Nacional de Arqueología y Etnografía, y el Colegio Mayor de Cundinamarca, en los pre-



dios adyacentes al edificio, cumpliendo así el compromiso adquirido por éste con el gobierno departamental. Ese mismo año se encargó la dirección del museo a Teresa Cuervo Borda, su primera directora en la que es su sede hasta hoy. Los trabajos complementarios de restauración de la construcción estuvieron a cargo de la comisión preparatoria de la IX Conferencia Panamericana, presidida por Laureano Gómez. La adecuación del interior la realizaron los arquitectos Manuel de Vengoechea y Hernando Vargas Rubiano.

La inauguración de la totalidad del museo, prevista para el 9 de abril de 1948, se suspendió por los disturbios conocidos como "El Bogotazo". El museo se abrió nuevamente el 6 de mayo del mismo año, en presencia del presidente Mariano Ospina Pérez y el ministro de Educación, Fabio Lozano. Hasta 1951 funcionó como una dependencia de la Universidad Nacional, luego pasó a ser parte de la División de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Desde 1969 está adscrito al Instituto Colombiano de Cultura. Sus colecciones se han constituido por donación de personajes de la historia nacional y benefactores, entre ellos el fondo Beatriz Osorio y el expresidente Eduardo Santos, artistas y coleccionistas, o por adquisiciones oficiales.

Colecciones

El Museo Nacional posee tres colecciones: una de arqueología y etnología, reunida en el Museo Nacional de Antropología, dependiente desde 1953 del Instituto Colombiano de Antropología, una colección histórica y una de artes plásticas.

La colección arqueológica está constituida por piezas de las distintas culturas precolombinas que habitaron el país: objetos de cerámica, vasijas, urnas funerarias, figuras antropomórficas, utensilios, tejidos, piezas de orfebrería y algunas momias. Una parte de esta colección se muestra al público en la **Sala Muisca y Tairona,** ubicada en el primer piso con un material de apoyo que facilita la comprensión de las culturas originarias. Un gran número de elementos de esta colección se encuentran en las instalaciones del Instituto para su estudio y clasificación. La **Sala Etnográfica** reúne objetos de las diferentes comunidades indígenas que sobreviven en el país; vestidos, utensilios, herramientas de trabajo, armas, instrumentos musicales, trabajos artísticos, ornamentos, máscaras y otros elementos rituales. Anexa a esta colección, el museo conserva un grupo de relieves en piedra de una tumba egipcia auténtica, donado por el Museo de Brooklyn de Nueva York.

La colección histórica reúne pinturas, objetos y reliquias del pasado; ocupa el segundo piso del museo, está agrupada en cinco salas y clasificada según los períodos correspondientes. La nueva disposición de las salas se realizó entre 1988 y 1990, según guión diseñado por la pintora e historiadora Beatriz González, con la asesoría histórica de Alvaro Tirado Mejía; siguiendo un criterio comprensivo de la historia como un fenómeno global que incluye el arte y la ciencia, la vida y las costumbres de cada época y testimonios de las construcciones arquitectónicas.

La primera estancia, **Encuentro de Culturas**, aloja los objetos alusivos al Descubrimiento, la Conquista y la Colonia. Allí pueden observarse, entre otras cosas, una armadura árabe, un manto de algodón tejido a mano, que perteneció a la esposa de Atahualpa, y fue enviado al museo desde el Perú por el mariscal Antonio José de Sucre; la cota de malla, una espuela y una daga de Gonzalo Jiménez de Quesada; retratos anónimos de Cristóbal Colón, Gonzalo Jiménez de Quesada y Felipe IV; réplicas a pequeña escala de las tres carabelas del descubrimiento de América; cajones de hierro y madera utilizados para el transporte de valores o correspondencia; algunas pinturas coloniales, la mayoría de tema religioso (entre ellas *San Liborio y la Virgen* de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos); testimonios de la Expedición Botánica, como el óleo *Retrato de abate Cavanilles*, de Salvador Rizo, el retrato de José Celestino Mutis, sus objetos y algunos elementos empleados en la Expedición. En el corredor central se exhiben medallas alusivas al sitio de Cartagena, armas, muebles, objetos y vestidos descriptivos de los usos de la época.



Museo Nacional.
Sala Consolidación de la República.

En el pequeño salón destinado a la colección de numismática, se exhiben monedas antiguas de todo el mundo: monedas españolas de la Colonia, troqueles de la Gran Colombia, y monedas y billetes colombianos desde la fundación de la República.

En el **Salón Gesta de Independencia** se muestran documentos e impresos relacionados con el proceso de emancipación. Se inicia con piezas alusivas al 20 de julio de 1810, como el *Retrato del virrey don Antonio Amar y Borbón*, de Joaquín Gutiérrez; el retrato anónimo de Fernando VII; retratos de José Joaquín García, Ramón Torres Méndez, y del arzobispo Fernando Caycedo y Flórez; grabados de los próceres; impresos de las actas de independencia de Cartagena, de la Nueva Granada, de Tunja; reliquias, casacas y uniformes militares. La sala siguiente muestra testimonios de la guerra de independencia en Venezuela, los retratos de Ricaurte en San Mateo, José Antonio Páez y del general Rafael Urdaneta. Sigue un espacio consagrado a los mártires de la reconquista española, allí se reúnen el retrato de Pablo Morillo, elaborado por Pedro José Figueroa; la pintura *Policarpa Salavarrieta marchando hacia el suplicio*, anónima del siglo XIX; objetos como el banquillo de la Pola, el reloj del virrey Juan Sámano. En un espacio dedicado a Antonio Nariño se exhibe el tríptico *Juramento de Nariño en la iglesia de San Agustín*, de Francisco A. Cano, y el retrato del José María Espinosa. La batalla del 7 de agosto la ilustran la



Corona de oro, perlas y diamantes obsequiada a Simón Bolívar en Cuzco, enviada al Museo Nacional por Antonio José de Sucre en 1825.

pintura *Batalla de Boyacá*, de J. N. Cañarete, y los retratos de Bolívar y de algunos generales venezolanos, ingleses y españoles. Las guerras de independencia en el sur de América y Venezuela se explican a través del óleo *Acción de Maracaibo*, atribuidos a José María Espinosa, y los retratos de algunos de los militares que lucharon en el Perú, entre ellos Antonio José de Sucre y Juan José Flórez. El recorrido finaliza con las obras alusivas a la conspiración de 1828 y los últimos años de Bolívar; el retrato de Bolívar bordado a mano por Nieves Martínez; el retrato de *Carmen Rodríguez de Gaitán*, de Ramón Torres Méndez; la tabla de Santander en prisión; la maqueta de San Pedro Alejandrino. Complementan la información de esta sala la exposición de armas de la independencia, objetos decorativos, vajillas pertenecientes al general Santander y a otros próceres, armas, uniformes y elementos de batalla, instrumentos científicos utilizados por la Comisión Científica dirigida por Francisco Antonio Zea, la casaca militar del mariscal Sucre y la silla de montar utilizada por Santander en la campaña de los Llanos.

La **Sala Consolidación de la República**, además de retratos y objetos del general Santander, continúa la serie de retratos, la mayoría con más valor histórico que artístico, de personajes decisivos en los conflictos y gobiernos posteriores a la disolución de la Gran Colombia. Un gran número de estas pinturas fueron realizadas por Constancio Franco y sus discípulos, Julián Rubiano y Eugenio Montoya, adquiridas por Rafael Núñez para el Museo Nacional. Se muestran en esta sala, entre otras pinturas y objetos, un óleo anónimo de Francisco de Paula Santander, y los retratos de: José Joaquín García, de Ramón Torres Méndez; Manuel José Mosquera y Ezequiel Rojas, de Pantaleón Mendoza; Mariano Ospina Rodríguez, de Coriolano Leudo; Manuel Murillo Toro, de Domingo Moreno Otero; y José Eusebio Otálora, de Ricardo Moros. Pinturas costumbristas, como: *Interior santafereño*, de Ramón Torres Méndez, y *Por las velas, el pan y el chocolate*, de Epifanio Garay. Algunas armas de la República, entre ellas una escopeta obsequiada a José Hilario López por el rey Luis Felipe con la inscripción «*Donné par le Roi de France a Mr. le General López, Gouverneur de Carthagene (1840)*». Muebles republicanos, la maqueta del mercado en la Plaza Mayor de Santafé de Bogotá y el billar francés del general Santander. Un espacio del corredor central está dedicado a la educación y la ciencia, allí se muestra una silla de la recién fundada Universidad Nacional, testimonios de la Comisión Corográfica, los retratos de Agustín Codazzi y Juan Agustín Uricoechea, instrumentos y algunas reproducciones facsimilares de sus dibujos.

La **Sala Fundadores de la República**, "El altar de la Patria", está dedicada a honrar la memoria de Bolívar, Santander y Nariño. Reúne las piezas históricas más importantes que conserva el museo; entre ellas, la corona de laurel en oro, perlas y diamantes obsequiada a Bolívar en el Cuzco después de la liberación del Perú, y enviada por el mariscal Sucre al Museo; esta pieza, por razones de seguridad, sólo se exhibe en inauguraciones o visitas especiales. La iconografía bogotana del Libertador, pinturas de Pedro José Figueroa y José María Espinosa; el testamento manuscrito de Bolívar; el uniforme de gala y algunos retratos del general Santander; la prensa que utilizó Antonio Nariño para imprimir los Derechos del Hombre; pinturas que narran hechos históricos, como *Bolívar y Santander con el Ejército Libertador*, de Francisco de Paula Alvarez, *Muerte del general Santander*, de Luis García Hevia, y los seis óleos de José María Espinosa que representan las batallas de Nariño.

En una sala del tercer piso continúa el guión histórico, las otras muestran una parte de la colección de artes plásticas, especialmente rica en obras de finales del siglo XIX y primera mitad del XX. Las escaleras de acceso desembocan en un espacio poligonal, la rotonda, donde se exhibe una visión sintética de lo que ha sido el arte en el país; la pintura colonial, el retrato republicano, la pintura académica: *La mujer del levita Efraim*, de Epifanio Garay; el realismo: *Las lavanderas del Sena*, una de las más destacadas pinturas de Andrés de Santamaría; el indigenismo; *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas*, de Alberto Acuña; la búsqueda de la identidad nacional: *La hermana de la caridad*, de Carlos Correa, *Máscaras*, de Alejandro Obregón, *Relieve*, de Eduardo Ramírez Villamizar, y *El árbol*, óleo de Fernando Botero.

La primera sala de este nivel, titulada **Regeneración**, se abre a la derecha de la rotonda. Se inicia con un espacio dedicado al *Papel Periódico Ilustrado*, con reproducciones facsimilares, al lado del retrato de su fundador, Alberto Urdaneta, realizado por Ricardo Acevedo Bernal. Continúa con lo relativo a la Constitución de 1886: el retrato de Rafael Núñez, realizado por Epifanio Garay, el de Miguel Antonio Caro, de Felipe Santiago Gutiérrez, un mosaico con las fotografías de los constituyentes, el escritorio de Núñez, los retratos de los delegatarios, los ministros de Núñez, y el secretario de la constituyente, una reproducción facsimilar de la Constitución y la pluma con la que la firmó Caro. Luego se muestra un conjunto de pinturas de Epifanio Garay, indudablemente el mejor retratista académico del país. Se encuentran aquí el retrato de Rafael Núñez, el de su madre Dolores Caycedo de Garay, el de su hermano Gabriel Garay, además de las obras: *Retrato de la señora Emperatriz Barrera de Groot* y *Retrato de Elvira Tanco de Malo*. El ala derecha dedica un espacio a la pintura académica, con *Espalda*, de Salvador Moreno, *Estudio académico*, de Enrique Recio Gil, *Catalina Mendoza*, de Pantaleón Mendoza, *Retrato del padre Páramo*, de Ricardo Acevedo Bernal, y una pintura de Felipe Santiago Gutiérrez. La sala siguiente muestra algunas pinturas de fin de siglo, la reacción contra el arte académico; el óleo *Marina*, realizado por Andrés de Santa María, *Atardecer*, de Luis de Llanos, *Callejuela de Bogotá*, de Ricardo Borrero Alvarez, y *La vuelta del prado*, de Ricardo Moros Urbina. Continúa con los testimonios y obras referentes a la guerra de los Mil Días: fusiles y armas, los retratos de José Manuel Marroquín y Rafael Reyes, Ramón González Valencia; la estatua del general Rafael Uribe Uribe, de Cano; la fotografía de la firma del tratado del *Wisconsin*, entre otros. Sigue con la exposición del Centenario, obras participantes y algunos premios: *Retrato de su señora*, de Ricardo Acevedo Bernal, *El Grito de la Independencia* o *Cabeza de loca*, de Pantaleón Mendoza, *En el baño* y *Los cerezos*, de Eugenio Zerda, *El Riachuelo*, de Pablo Rocha, y *Apuntes de la Sabana*, de Fídolo Alfonso González Camargo.

La **Sala Medio Siglo de Arte Colombiano 1900-1950** congrega pinturas y esculturas representativas de la plástica nacional en ese lapso. Se inicia el recorrido con obras como *La costurera*, de Margarita Holguín y Caro; *Acevedo Bernal y sus hijas*, de Roberto Pizano. Se muestra un grupo de pinturas de Ricardo Acevedo Bernal: *Rosita*, *Retrato de Delio Ramírez*, *Retrato de Pantaleón Mendoza* y una de sus mejores obras: *La niña de la columna*.



Museo Nacional.
Rotonda central del tercer piso.

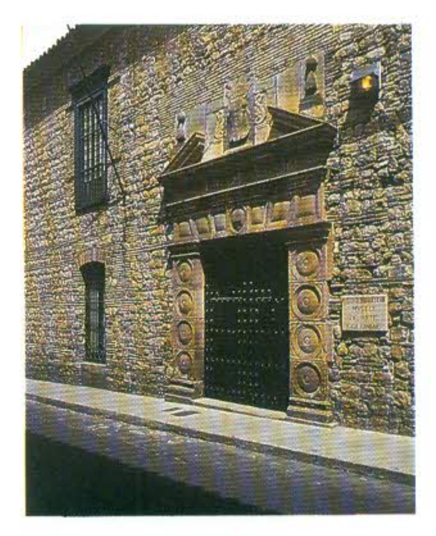
El paisaje es una de las escuelas mejor representadas en esta ala del museo: se exhiben nueve pequeñas obras de Roberto Páramo *Apuntes de la Sabana de Bogotá*; cinco paisajes de Eugenio Peña; ocho pinturas de Fídolo Alfonso González, entre ellas *Arrabales de Bogotá*; once telas de Ricardo Borrero Alvarez, entre las que se destacan *Convento de la Enseñanza* y *Las vacas*; y tres pinturas de Jesús María Zamora.

El ala derecha de esta sala muestra pinturas de Roberto Pizano, entre ellas, *Misa de pueblo, La madre, Paisaje-barrio de Passy* y *Retrato de la hermana*; de Francisco Antonio Cano, *La costurera* y *Cabeza de estudio*; nueve relieves de Marco Tobón Mejía; pinturas de Rafael Tavera y Miguel Díaz Vargas; *Sed* y *En el coro*, de Efraim Martínez; un óleo, *Peces*, y nueve acuarelas de Pedro Nel Gómez; una pintura de Luis Benito Ramos; tres pinturas de Ignacio Gómez Jaramillo, entre ellas, *La dama vestida de blanco* y *San Sebastián en las trincheras*; dos obras tempranas de Enrique Grau; *Mulata cartagenera* y *Perros salvajes*; y un paisaje y un retrato de Gonzalo Ariza.

En el corredor central tiene un espacio dedicado a los artistas del costumbrismo: Miguel Díaz Vargas, Eugenio Zerda, Coriolado Leudo. Otro, a las manifestaciones de arte Deco: una talla de Santiago Martínez Delgado, un dibujo lineal de Marco Tobón Mejía, *El beso*, de Domingo Moreno Otero. El espacio siguiente lo ocupan algunas obras de la producción nacionalista de los años treinta y cuarenta, de Luis Alberto Acuña, Efraim Martínez y Hena Rodríguez, entre otros.

Aunque el Museo Nacional posee una pequeña colección, poco representativa, del arte contemporáneo colombiano de la segunda mitad de este siglo, estas obras no se encuentran expuestas en esta sección. Se prefiere realizar muestras de un grupo de obras de artistas más significativos. En la **Sala Arte Moderno Colombiano** se exhiben dos colecciones de la Sección de Bellas Artes: el conjunto de pinturas de Andrés de Santa María y otro de Fernando Botero. El primer salón está dedicado a Andrés de Santa María, lo mejor de su producción en gran formato: *Flores y frutas, El mercado, Bodegón con figura, Anunciación* y *Autorretrato*, entre otras. El siguiente salón lo comparten doce obras de toda la carrera de Guillermo Wiedemann y seis acrílicos de Alejandro Obregón. En un pequeño salón se muestran dos pinturas y un yeso de Enrique Grau.

Mención aparte merece la colección de pinturas de Fernando Botero, donada por el artista en 1984. Estas obras permiten seguir la evolución plástica del pintor y su tratamiento de diversos temas. Ocupa dos salas: la primera está dedicada a la figura humana, en pinturas como: *Niño de Vallecas, Obispos muertos, Arzodiablomaquia, Lección de guitarra, Pedrito, La calle 80, Colombiana I* y *20 de Julio*. La segunda exhibe bodegones y paisajes: *Silla con guitarra, Contrapunto, Florero, Naturaleza muerta, Naranja, La mesa de cocina, Techos* y *El bosque*.



Museo de Arte Colonial, Bogotá.

De la colección de esculturas se muestran, en el corredor principal del primer piso, dos esculturas en mármol de Marco Tobón Mejía: *El silencio* y *La poesía*, y *Angustia*, de José Domingo Rodríguez. El museo posee una valiosa colección de documentos, dibujos y acuarelas, restaurada recientemente, destinada al gabinete de estampas, un proyecto futuro de la institución. Figuran allí obras de José María Espinosa, Ramón Torres Méndez, Alberto Urdaneta, Fídolo Alfonso González Camargo, Epifanio Garay, Ricardo Acevedo Bernal. En sus depósitos, guarda también una colección de miniaturas del siglo XIX.

Desde su reinauguración en 1948, el Museo Nacional ha sido sede de numerosas exposiciones de artes plásticas; algunas de estas muestras se alojan en la sala de exposiciones temporales del primer piso, aunque a veces ha sido necesario desmontar algunas de sus colecciones, cuando los acontecimientos así lo han requerido. La institución fue especialmente vital en los dos últimos años de la década de los cuarenta y en los cincuenta. Además, desde 1957 hasta 1986 fue sede de 26 Salones Nacionales, el principal evento de artes plásticas que se realiza en el país.

MUSEO DE ARTE COLONIAL

Historia

El Museo de Arte Colonial está instalado en una construcción colonial de la zona de La Candelaria de Bogotá. La edificación, cuya construcción se atribuyó durante muchos años a Juan Bautista Coluccini, arquitecto del complejo de San Ignacio, fue realmente diseñada y realizada por el sacerdote jesuita español Pedro Pérez. La obra, concluida en 1604, formó parte del complejo arquitectónico de la Compañía de Jesús. Desde 1622 fue sede de la Academia Javeriana, convertida en Universidad Javeriana en 1702. Conocida como el "Patio de las Aulas", pasó después de la expulsión de los jesuitas en 1767 a manos del gobierno español. Su capilla, bautizada Capilla de la Virgen de la Luz por el virrey José Solís, se empleó para la evangelización de indígenas y como capilla militar para enterrar altos oficiales españoles. Durante la instauración de la república, fue testigo de un gran número de acontecimientos históricos; en ella se posesionó Antonio Nariño como presidente en 1812; sirvió de cárcel para el general Santander en dos oportunidades, en 1813 y en 1828, luego de la conspiración septembrina; en 1830 Bolívar instaló allí el Congreso Admirable y dio posesión presidencial al mariscal Antonio José de Sucre. Ese mismo año se expidió en ella la Carta Constitucional. Desde 1831 fue sede de la Asamblea Nacional. En 1842, el presidente Pedro Alcántara Herrán desacralizó la capilla y la convirtió en Salón de Grados. Allí se realizaron numerosos grados universitarios, con la asistencia del presidente y altos dignatarios del gobierno. En él se tocó por primera vez el himno nacional en 1887. Sirvió también como teatro para conciertos, salón de sesiones de la Academia de Historia y sede de audiencias públicas. Allí fue juzgado Tomás Cipriano de Mosquera y se usó como capilla ardiente para la velación de personajes de la vida nacional.

En 1823 el general Santander inaugura en ella la Biblioteca Pública Nacional. Sus primeras obras son los volúmenes expropiados a los jesuitas en 1767. A partir de 1924 es sede del Museo Nacional y el Museo de Historia Natural. En 1938 se trasladó la Biblioteca Nacional a su edificio de la calle 24 y la casa fue ocupada entonces por el Ministerio de Educación.

Su arquitectura típicamente colonial refleja la influencia morisca en las construcciones andaluzas y neogranadinas. Es una edificación en ladrillo y piedra, con techos en teja de barro. Además del claustro de dos pisos, uno de sus mayores atractivos es su patio central, rodeado de columnas de piedra rematadas en arcos de medio punto que envuelven un frondoso jardín, en cuyo centro se encuentra el célebre Mono de la Pila, una imagen en piedra de san Juan Bautista niño, pieza central de la primera fuente construida en Santafé de Bogo-



Museo de Arte Colonial.
Fuente del Mono de la Pila en el patio central.

tá. El primer piso se prolonga a la izquierda hacia la Casa de los párrocos, en el traspatio de la iglesia de San Ignacio.

El Museo de Arte Colonial fue inaugurado el 6 de agosto de 1942, por iniciativa de Germán Arciniegas, ministro de Educación, y del presidente Eduardo Santos, uno de los primeros benefactores del museo. Fueron sus primeros directores Teresa Cuervo Borda, Sophy Pizano de Ortiz y el pintor Luis Alberto Acuña, sucesivamente. Hasta 1969 funcionó como una dependencia de la Universidad Nacional y del Ministerio de Educación. Actualmente hace parte de la División de Museos del Instituto Colombiano de Cultura.



Museo de Arte Colonial.
Portada barroca del Taller de Pedro Caballero, en el acceso a la Sala de los Virreyes.

Colecciones

El Museo de Arte Colonial está dedicado exclusivamente a la conservación y exhibición de elementos de importancia histórica o artística de nuestro período colonial. Las primeras obras de su colección fueron sacadas de los fondos del Museo Nacional, enriquecidos por la adquisición de las colecciones privadas de Carlos Pardo y Pablo Argáez Valenzuela, por adquisiciones oficiales y por donaciones de sus benefactores. Su más preciado "tesoro" lo constituyen la colección de 160 obras, pinturas y dibujos de Gregorio Vásquez Ceballos, el más importante pintor del período colonial; 105 de ellas fueron adquiridas por el gobierno a Carlos Pardo, quien, a su vez, las había comprado al nieto de un discípulo de Vásquez. Muchas fueron catalogadas por el pintor Roberto Pizano.

Sus diez salas de exposición presentan parte de la colección, clasificadas según un criterio temático. En la **sala 1** se muestran grabados y pinturas europeas; la gran mayoría son obras anónimas de tema religioso, realizadas en los siglos XVI, XVII y XVIII. Aunque hay un par de obras flamencas, casi todas proceden de las escuelas española e italiana. Sobresalen: *Nuestra Señora de la Antigua*, óleo del siglo XVIII, copia de una famosa pintura sevillana; dos pinturas: *La coronación de la Virgen* y *María Magdalena*, atribuidas al italiano Angelino Medoro y tres crucifijos españoles.

Las **salas 2 y 3** están dedicadas a las artes decorativas. Muestran mobiliario colonial europeo o neogranadino, vajillas, jarrones, algunas pinturas pequeñas, un reloj de pie y un salterio, instrumento de cuerdas del siglo XVIII. En una gran vitrina de la sala 3 se hallan expuestos artículos de platería y orfebrería, en su mayoría utilizados para el culto religioso católico: custodias, cálices, hostiarios, aureolas, cruces, lámparas, vinajeras, incensarios, candelabros y otros, realizados por artesanos españoles que laboraron en el Nuevo Mundo o por orfebres locales que aprendieron el oficio.

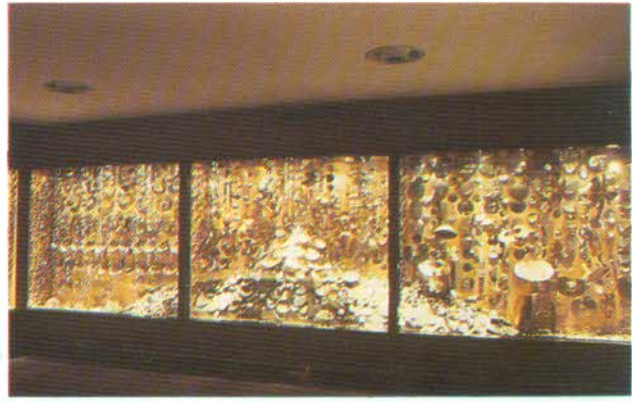
A continuación se encuentran las **salas 9 y 10**, ubicadas en dos estancias de la Casa de los párrocos, dedicadas a la escultura: imaginería colonial, tallas en madera policromada de las escuelas quiteña y española, que representan imágenes de la iconografía cristiana. El conjunto más nutrido lo constituyen las piezas quiteñas. Son especialmente bellas las doce tallas del niño Jesús en diferentes actitudes, tres vírgenes llamadas "Bailarinas" por su líneas de curvatura pronunciada, procedentes del taller ecuatoriano de Bernardo Legarda, y varias representaciones del Calvario de Cristo. En la sala 10 se exponen algunas tallas españolas, de las escuelas castellana y andaluza. Se encuentra allí una de las piezas más importantes de la colección: *San Joaquín y la Niña María*, atribuida a Pedro Laboria, escultor barroco español del siglo XVIII, residente en Santafé de Bogotá. Atribuidas al mismo escultor se exhiben también un relieve preparatorio para un retablo en la iglesia de San Ignacio, que representa el *Rapto de san Ignacio* y la talla *Niño Jesús sobre querubines*.

La **sala 4** ocupa la capilla o salón de actos. Se encuentra al extremo opuesto, rodeando el patio central, y además de utilizarse como auditorio o salón de conferencias muestra la producción de los artistas de los talleres santafereños más renombrados. Se encuentran allí dos relieves tallados en madera de un taller de Tunja. *Nacimiento de santo Domingo de Guzmán* y *Bautismo de Santo Domingo de Guzmán*. Un grupo numeroso de pinturas: *Nazareno con las santas mujeres, La Sagrada Familia, Adoración de los pastores, Virgen con Niño y San Juan* y *La caída de Jesús*, de Gaspar de Figueroa. De Baltasar de Figueroa se muestran aquí las pinturas: *Milagro de Soriano, Santa Bárbara, Inmaculada Concepción, Virgen del Carmen como protectora de la orden del Carmelo, Adoración de los pastores, Adoración de los Reyes Magos, Sagrada Familia con un angel* y *La muerte de santa Gertrudis*. El óleo *Santo Domingo en la batalla de Monforte*, del cual se dice que fue el primer cuadro en la historia de nuestra pintura, del pintor y poeta Antonio Acero de la Cruz; algunas obras de Gregorio Vásquez, entre otras: *La muerte de san José, La Piedad*, una versión de *La huida a Egipto, Elías arrebatado en carro de fuego, Aarón ante el tabernáculo* y *Heliodoro azotado por los ángeles*; dos óleos de Camargo, uno de los discípulos más talentosos de Vásquez: *Peregrinación de la Virgen* y *La visión de santa Gabriela*. Completan la sala algunas columnas barrocas, sillas frailunas y de coro, y un altar barroco santafereño.



Museo de Arte Colonial.
San Joaquín y la Niña María, madera policromada de Pedro Laboria, siglo XVIII.





Museo del Oro del Banco de la República, Bogotá. Vitrinas de la bóveda.

En la **sala 5** se exhiben algunas piezas de mobiliario y una colección de bargueños de diferentes estilos y procedencias; 19 de ellos tallados o pintados, con incrustaciones en ébano, marfil, hueso o carey.

La **sala 6** es la estancia más amplia del museo, dedicada a la colección más importante: la producción pictórica de Gregorio Vásquez Ceballos. El recorrido visual de la sala se inicia con un retrato del pintor, elaborado por Roberto Pizano, y por las obras "civiles" de Vásquez: *Perro, El otoño* y *Escena de caza*. Continúa con su producción religiosa, la más abundante y característica; las pinturas se exponen con un criterio iconográfico, agrupando las obras en las que el pintor trata un mismo tema. Se destacan, entre otras: *Santo Domingo de Guzmán, Santa Rosa de Lima, Santa Gertrudis, San Francisco de Asís. El Niño de la Espina* y las escenas piadosas en las que representa a la Virgen María: *La Inmaculada Concepción, La Coronación de la Virgen por la Trinidad, La Dolorosa, La Sagrada Familia y el Espíritu Santo, La Sagrada Familia y la Trinidad, La Anunciación, La Virgen de la Candelaria, Virgen orante*, y dos versiones de *La Virgen con el niño*.

A la **sala 7** se accede a través de un bellísimo portón barroco en madera, tallada y dorada, producto del taller santafereño de Pedro Caballero. Está dedicada al arte del Virreinato y consagrada a su más destacado representante: Joaquín Gutiérrez, llamado "El pintor de los virreyes". Se muestran aquí trece pinturas suyas, pertenecientes al Museo Nacional, entre las que sobresalen los retratos del *Virrey José Solís Folch de Cardona, Marqués de San Jorge* y el de su esposa, la *Marquesa de San Jorge*.

La **sala 8** reúne una de las facetas más interesantes del arte colonial; el "mestizaje". El conjunto más llamativo lo integran las piezas de los pesebres quiteños, al lado de las representaciones tradicionales de la Sagrada Familia, constituyen un grupo muy diverso de figuras populares. También pueden verse: dos tallas populares boyacenses, *Canéfora americana* y *Sirenas*; la témpera anónima *San Antonio con Niño Jesús, La Virgen cuzqueña de Pomata*, y piezas de ferrería.

MUSEO DEL ORO

Historia

La idea del Museo del Oro data de 1939, cuando era gerente del Banco de la República Julio Caro, y subgerente, Luis Angel Arango. Desde entonces se empezaron a adquirir piezas precolombinas de oro provenientes de la región del Quindío; hasta ese momento, estos objetos de oro eran comprados en las Casas de la Moneda regionales para su fundición. A estas piezas se sumaron las colecciones privadas de Locadio María Arango, Santiago Vélez, Luis Arango Cano, Lino Jaramillo, Matilde de Berné, Manuel J. Balcázar y Eduardo Ochoa, entre otras. Cuando la colección se acercaba a las 7000 piezas, se decidió montar una sala en el sótano del Edificio del Banco en Bogotá, sobre la carrera séptima, donde se hacían muestras rotatorias de la colección.

Museo del Oro.
Ajuar de la cultura Quimbaya.

El edificio, construido especialmente para alojar la colección por la firma Esguerra, Sáenz y Urdaneta Samper, está ubicado en pleno centro de Bogotá, en el parque Santander, muy cerca a la sede principal del Banco. Fue inaugurado en 1968. Es una construcción moderna, en la que predominan las líneas rectas. Su diseño fue premiado en la IV Bienal Colombiana de Arquitectura en 1970.

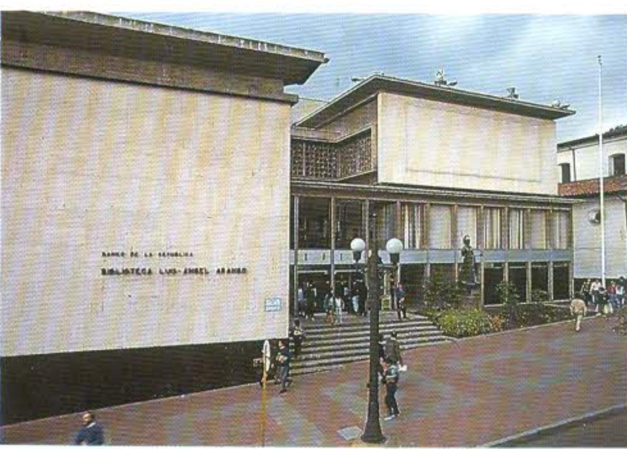
Colecciones

De la colección del museo, que, actualmente consta de 33000 piezas de orfebrería y 12000 de cerámica de las diferentes culturas indígenas que habitaron el país, adquiridas por el Banco de la República a particulares y guaqueros, sólo se muestra, en los dos pisos del museo, una selección. El guión de exposiciones sufrió un cambio drástico en la última década. Sus montajes buscan ubicar las piezas dentro de su contexto antropológico y geográfico, haciendo énfasis en una función didáctica, de manera que a través de ellas el espectador tenga una mejor comprensión de las culturas nativas y de los usos que dieron origen a estos objetos: narigueras, pectorales, máscaras, figuras antropomórficas y zoomórficas, la bellísima balsa ceremonial muisca —una de las obras más importantes de la colección—, así como algunos poporos quimbayas.

En el primer piso se encuentra el almacén, las oficinas administrativas y la sala de exposiciones temporales, en la que se realizan montajes temáticos, con diferentes criterios, de piezas de la colección. El recorrido empieza al desembocar la escalera en el segundo piso. Lo primero que se ve es la figura tridimensional de un hombre precolombino recubierto con un atuendo ritual en oro. Los objetos se muestran en grandes vitrinas, dispuestos según las culturas aborígenes, comple-



Museo Quimbaya, Armenia.



Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

mentadas por un material de apoyo con textos, maquetas, mapas y cronologías. En las salas del segundo y tercer pisos se encuentran piezas de oro y algunos objetos de cerámica y piedra de las culturas Tumaco, Calima, San Agustín, Tierradentro, Tolima, Quimbaya, Nariño, Sinú, Tairona, Muisca y Cauca. En el tercer piso continúa la exhibición de piezas de oro de calidad notable, rematada por la espléndida bóveda central donde el visitante es deslumbrado por una hermosa colección de bellas piezas de la cultura Quimbaya, de reciente adquisición.

Sedes regionales

A partir de 1980, el Banco de la República estableció una política de descentralización, creando sedes regionales. Estas instituciones se especializan en reunir objetos precolombinos de las culturas que habitaron la región correspondiente. En 1980 se inauguraron el Museo del Oro de Santa Marta, dedicado a la cultura Tairona, y el Museo del Oro de Manizales, consagrado a la cultura Quimbaya. En 1982 se fundó el Museo del Oro de Cartagena, con objetos de la cultura Sinú. En 1985 se abrieron las sedes de Pasto e Ipiales, especializadas en la cultura Nariño. En 1986 se inauguraron los Museos del Oro de Pereira y Armenia, para piezas Quimbayas, y en 1991, el Museo del Oro Calima, en Cali.

De estos museos reviste especial interés el Museo Quimbaya de Armenia. Su sede, ubicada sobre un amplio terreno en las afueras de la ciudad, fue diseñada por Rogelio Salmona, premiada como la mejor obra construida en 1985. Comprende una serie de cubos a manera de módulos, rodeados por jardines y patios atravesados por canales de agua.

Biblioteca Luis Angel Arango

Historia

La Biblioteca Luis Angel Arango, llamada así en homenaje a su gestor y fundador, es una dependencia del Banco de la República, que se ha distinguido por su acción en diferentes campos de la vida cultural del país. En 1923 empezó a reunir una importante colección de libros, inicialmente sobre temas económicos, que luego se amplió a todos los temas hasta constituirse en una de las bibliotecas más importantes del país y la más moderna en cuanto al manejo y la catalogación de sus colecciones. En 1958 se instala en su sede permanente, un edificio moderno diseñado por la firma Esguerra Sáenz y Urdaneta Samper Arquitectos. Desde ese momento se inician las actividades en su sala de exposiciones de artes plásticas, que con el paso del tiempo ha adquirido cada vez más importancia como espacio museográfico comprometido en el desarrollo y la difusión del arte contemporáneo colombiano y latinoamericano.

Biblioteca Luis Angel Arango. Museo de Arte Religioso.

La actividad plástica, coordinada por la Sección de Artes Plásticas, dependencia de la Subgerencia Cultural del Banco de la República, se inició en noviembre de 1957. Sus salas de exposiciones se inauguraron el 20 de febrero de 1958.

Actualmente la Sección de Artes Plásticas cuenta con una variedad de espacios para el montaje de exposiciones; las salas del Museo de Arte Religioso —que tiene una selecta colección de piezas de arte religioso, entre los que se destacan las custodias de la iglesia de Santa Clara la Real de Tunja, obra de Nicolás de Burgos, y la custodia de la iglesia de San Ignacio, conocida como "La lechuga", obra de Joseph Galaz— en las que se alternan las exposiciones históricas o temáticas del museo con exposiciones de arte contemporáneo; los salones multimedia, versátiles por su sistema de papelería móvil; la sala del tercer piso y la Casa Luis López de Mesa, donde antes funcionó la hemeroteca. Esta casa, adecuada para alojar la colección permanente, posee cinco amplios salones que también se utilizan para la exposición de muestras temporales.



Biblioteca Luis Angel Arango.
Sala de exposiciones de la Casa Luis López de Mesa.

Colecciones

Uno de los aspectos más importantes de la Biblioteca es su colección de artes plásticas, constituida a través de un programa constante de adquisiciones que se iniciaron desde su fundación, teniendo en cuenta su compromiso con los procesos del arte en el país y la práctica de adquirir una obra de cada exposición que se presentó en sus salones. La colección, clasificada según la técnica de las obras, abarca el arte colombiano desde la Colonia, aunque su aspecto más importante es el arte contemporáneo de los últimos treinta años y el arte moderno latinoamericano. Predominan las obras sobre papel, artes gráficas, dibujo y algunas fotografías. La muestra de arte colonial y republicano es relativamente pequeña. Está conformada por pinturas de Gregorio Vásquez Ceballos, Baltasar de Figueroa, Pedro José Figueroa, Manuel Dositeo Carvajal, Dionisio Cortés y una afortunada selección de dibujos del siglo XIX, destinados al gabinete de estampas: 159 acuarelas de Edward Walhouse Mark, cinco dibujos religiosos de Santiago Páramo, cuarenta dibujos de Ramón Torres Méndez, dieciséis dibujos y un cuadernillo de apuntes de Alberto Urdaneta, nueve bocetos de José María Espinosa y caricaturas de Epifanio Garay y Ricardo Rendón.

El panorama del arte moderno colombiano se inicia con obras de Andrés de Santa María, Francisco Antonio Cano, Ricardo Borrero Alvarez, Jesús María Zamora y Roberto Páramo. El arte de los años treinta y cuarenta está representado con las obras de José Rodríguez Acevedo, Ignacio Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña, Pedro Nel Gómez, Carlos Correa, Débora Arango, Eladio Vélez, Alfonso Ramírez Fajardo, Gonzalo Ariza. Sigue con las obras de artistas contemporáneos que han sobresalido en el arte nacional en los últimos treinta años: Fernando Botero, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Guillermo Wiedemann, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Gonzalo Ariza, Juan Antonio Roda, Manuel Hernández, Juan Cárdenas, Santiago Cárdenas, David Manzur, Luis Caballero, Fanny Sanín, Ana Mercedes Hoyos, Bernardo Salcedo y Feliza Bursztyn. Esta colección se ha complementado con obras de artistas más jóvenes que han merecido reconocimientos a nivel nacional, como Diego Mazuera, Bibiana Vélez, Miguel Angel Rojas, José Antonio Suárez, Carlos Salazar, Alberto Sojo, Doris Salcedo y María Fernanda Cardoso.

Dentro de la colección latinoamericana, igualmente abundante en dibujos y grabados, merecen destacarse las pinturas de Roberto Sebastián Matta, Nemesio Antúnez, Julio Alpuy, Emilio Sánchez, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Armando Morales, Fernando de Szyszlo, Arcangelo Lanelli, Oscar Pantoja, Rogelio Polesello; doce acuarelas de José Luis Cuevas, y las esculturas y construcciones de Marina Núñez del Prado, Jesús Rafael Soto, Julio Le Parc y Víctor Varela.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ

Historia

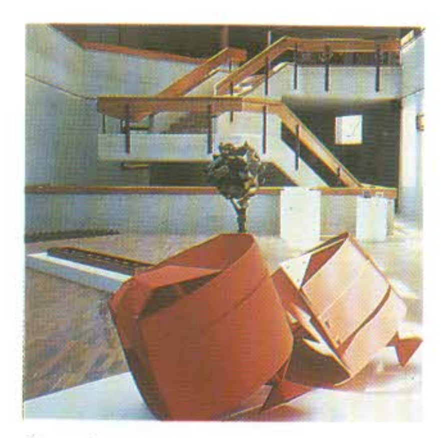
La primera fundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá se hizo el 27 de julio de 1955, cuando un grupo de personalidades de la cultura y la política, encabezado por el ministro de Educación, Aurelio Caicedo Ayerbe, firmaron su acta de constitución. Entre los firmantes sobresalían los nombres de Alberto Lleras Camargo, Gabriel Serrano Camargo, Casimiro Eiger, Aristides Meneghetti, Fernando Mazuera Villegas, Carlos Holguín, Dicken Castro, Elvira Martínez de Nieto, Loly Obregón de Echavarría, Alejandro Obregón, Enrique Grau y Alvaro Rubio Cuervo, su director. Pero este primer museo no fue una realidad más allá del papel y las buenas intenciones de sus fundadores. Luego sobrevinieron años difíciles que pusieron en relativa cuarentena al arte moderno del país, mientras su vanguardia artística se exilaba voluntariamente. En 1957 Marta Traba invalida en una notaría esa primera fundación, considerando que el museo debería existir no como una entidad oficial, sino como una institución privada sin ánimo de lucro.

El museo como hoy lo conocemos surgió en 1962, gracias a la iniciativa y el empuje de Marta Traba. Su fundación oficial se realizó el 20 de noviembre de este año, mediante una asamblea de socios reunidos en el Teatro Colón de Bogotá. Se encargó de su dirección a una junta presidida por Marta Traba, en la que figuraban cinco miembros más del nuevo museo; Luis Antonio Escobar, Ana Vejarano de Uribe, Mireya Zawadski, Emma Araújo de Lejour y Fernando Martínez, y tres miembros del museo anterior; Aurelio Caicedo Ayerbe, Gabriel Serrano y Carlos Dupuy. Esta acta de constitución fue firmada por un nutrido grupo de artistas, entre ellos Juan Antonio Roda, Margarita Lozano de Cavelier, Beatriz González, Camila Loboguerrero y Gustavo Zalamea.

El museo empezó a funcionar antes de contar con una sede propia, la primera exposición organizada, "Pintura Contemporánea Venezolana", se inauguró el 20 de junio de 1963 en las salas de la Biblioteca Luis Angel Arango de Bogotá. Esta muestra llamó poderosamente la atención sobre las actividades y posibilidades del



Museo de Arte Moderno, Bogotá.



Museo de Arte Moderno de Bogotá.

museo y le ganó el respaldo de la empresa privada. El 31 de octubre de 1963 se inauguró la primera sede del museo, un pequeño espacio al fondo de un pasaje comercial (carrera 7 Nº 23-61). En junio de 1965 se traslada a la Universidad Nacional, gracias al gran interés que le otorgó su rector, José Felix Patiño, a un edificio adecuado para él cerca de la calle 26. Esos fueron años de intensa actividad y de cuestionamiento en el arte nacional. Se afianzó el arte figurativo, se introdujo el Pop art y el arte experimental. El museo funcionó como un ente especialmente vital, gracias a su programación y a los debates a los que se vincularon estudiantes y profesores.

Durante los primeros años de su existencia, bajo la dirección de Marta Traba, el museo presentó una serie de exposiciones individuales de artistas jóvenes que conformaron una nueva vanguardia artística. Algunas de las muestras de estos artistas, que Marta Traba llama "la gente del museo", fueron: Beatriz González (1964, 1967), Feliza Bursztyn (1964, 1968), Carlos Rojas (1965), Norman Mejía (1965, 1966), Bernardo Salcedo (1965, 1966, 1967, 1968), Pedro Alcántara Herrán (1965), Fanny Sanín (1965), Luciano Jaramillo (1965), Pablo Solano (1965), Beatriz Daza (1965, 1966) Santiago Cárdenas (1966), Luis Caballero (1966), Alvaro Barrios (1967). Estos jóvenes alternaron sus muestras con las de los "maestros": Juan Antonio Roda (1963, 1965), Fernando Botero (1964, 1965), Guillermo Wiedemann (1964), Eduardo Ramírez Villamizar (1964), y Edgar Negret (1965). En junio de 1964 el museo fue sede del Primer Salón Intercol de Artistas Jóvenes. Fernando Botero obtuvo el primer premio en pintura y Feliza Bursztyn en escultura.

En 1969 Marta Traba es expulsada del país por el gobierno de Carlos Lleras Restrepo. Alejandro Obregón se encarga de la dirección del museo, mientras se reúne una junta de seis socios fundadores que elige a Gloria Zea como directora. La Universidad es foco constante de revueltas y protestas y ante el peligro que representan estos conflictos para el desempeño del museo y la conservación de su colección, se hace necesario trasladarlo. A finales de 1970 se pasó temporalmente a un local del Edificio de Bavaria (carrera 13 con calle 27), en esta sede, gracias a un convenio con el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el público bogotano pudo mirar de cerca obras de Alexander Calder, Marc Chagall y Pablo Picasso (1970). Un año más tarde, el Distrito los aloja en el segundo piso del Planetario Distrital. Allí vivió el museo la turbulenta década de los setenta, con el auge de las artes gráficas, el dibujo, el hiperrealismo y el arte comprometido. Allí realizó exposiciones memorables y se preocupó por la difusión del arte colombiano fuera del país. Como alternativa para el arte joven creó el Salón Atenas, evento anual que contó con el patrocinio de la empresa privada, del que se realizaron diez versiones entre 1975 y 1985. Este salón se interesó particularmente por el arte de vanguardia y el arte experimental; seleccionó entre cinco y diez artistas menores de 31 años para cada edición.

A partir de 1979, el museo cuenta con su sede propia: un enorme cubo en ladrillo a la vista, diseñado por el arquitecto Rogelio Salmona y construido por Domenico Parma y Urbano Ripoll. Ubicado en un terreno que antes fuera una calle peatonal, cerca a la carrera séptima, tiene acceso por las calles 24 y 26. En su interior se encuentra dividido verticalmente en seis niveles. Su arquitectura suscita interés en sí misma y en el juego de sus espacios interiores. El paisaje circundante, los cerros orientales y los árboles centenarios del Parque de la Independencia se integran a la construcción, como hitos visuales a través de grandes ventanales. Su inauguración se realizó en dos etapas: la primera en 1979 con la exposición "Promesas de donación" en los primeros pisos de la edifición aún en construcción. Además, abrió un pequeño espacio para el arte joven, la Sala de proyectos, donde ocasionalmente se mostraron exposiciones individuales.

El total de sus salas se inauguró el 5 de diciembre de 1985, con una polémica exposición, "Cien años de arte colombiano 1886-1986". Durante los últimos años, por razones presumiblemente económicas, ha debido reducir su labor, otrora comprometida muy de cerca con el desempeño y la dinámica de las manifestaciones plásticas contemporáneas, y limitarse a la realización de la Bienal de Bogotá, de la cual se han hecho dos ediciones (1988, 1990).

Colecciones

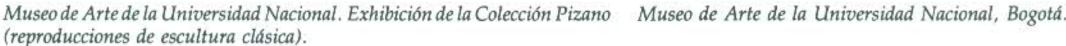
El Museo de Arte posee una amplia colección de arte moderno colombiano y latinoamericano, constituida casi totalmente por donaciones de artistas o expositores: 1886 obras, de las cuales 1064 son de arte colombiano, 395 de arte latinoamericano, y 407 de otros países. La colección de artistas nacionales se inicia con obras realizadas a finales del siglo XIX, con pinturas académicas de Epifanio Garay, Ricardo Acevedo Bernal y Francisco Antonio Cano; obras "modernas" de Andrés de Santa María y Marco Tobón Mejía; paisajes de principios de siglo, de la llamada Escuela de la Sabana: Jesús María Zamora, Ricardo Borrero Alvarez, Eugenio Peña, Roberto Páramo, Fídolo Alfonso González Camargo y Ricardo Gómez Campuzano; pinturas costumbristas de Domingo Moreno Otero y Miguel Díaz Vargas; pinturas de los artistas, algunos de ellos "nacionalistas" o Bachués, que se destacaron en los años treintas y cuarentas, como Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña, Ignacio Gómez Jaramillo y Gonzalo Ariza; pinturas y esculturas de artistas ampliamente reconocidos dentro o fuera del país, como Alejandro Obregón, Fernando Botero, Enrique Grau, Juan Antonio Roda; obras de otros artistas de esa generación: Marco Ospina, Jorge Elías Triana, Hernando Tejada, Armando Villegas, David Manzur, Omar Rayo; artistas de la llamada "generación intermedia", algunos de ellos lanzados por el museo en los años sesentas: Manuel Hernández, Carlos Rojas, Olga Amaral, Jim Amaral, Beatriz González, Alvaro Barrios, Santiago Cárdenas, Feliza Bursztyn; otros artistas de los sesentas, como Luciano Jaramillo, Norman Mejía, Carlos Granada, Augusto Rivera y Beatriz Daza; trabajos de los artistas que surgieron en los setentas, abstractos geométricos como Fanny Sanín, Ana Mercedes Hoyos, Manolo Vellojín, Rafael Echeverri; figurativos: Leonel Góngora, Alfredo Guerrero, María de la Paz Jaramillo, Hernando del Villar, Gustavo Zalamea, Clemencia Lucena, Oscar Muñoz, Angel Loockhart, Saturnino Ramírez; piezas de algunos de los artistas que se destacaron en la última década: esculturas de John Castles, Ronny Vayda, Ezequiel Alarcón, Consuelo Gómez, Germán Nadin Ospina, Juan Luis Mesa, María Fernanda Cardoso y Cristóbal Castro; obras bidimensionales de Mi-



Museo de Arte de la Universidad Nacional. Exhibición de la Colección Pizano (reproducciones de escultura clásica).



Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá.



guel Angel Rojas, Lorenzo Jaramillo, Bibiana Vélez, Luis Luna, Luis Fernando Roldán y Jaime Franco, entre otros.

La colección de arte latinoamericano está constituida por obras de artistas que han figurado en la segunda mitad de este siglo y que en algún momento han expuesto en las salas del museo; Roberto Sebastián Matta, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Díez, Julio Le Parc, Rodolfo Abularach, Nemesio Antúnez, Arcangello Ianelli, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Wifredo Lam, Fernando de Szyszlo, Liliana Porter, Francisco Toledo, Jacobo Borges, Luis Felipe Noé, entre otros. Esta colección fue enriquecida en 1991 con la espléndida donación "De Caracas a Bogotá", un intercambio con el Museo de Bellas Artes de Caracas; colección de pintura en gran formato de veinte artistas jóvenes que han merecido el reconocimiento de la crítica y las instituciones del vecino país, entre ellos, Luis Lizardo, Susana Amundaraín, Sigifredo Chacón, Eugenio Espinoza, Víctor Hugo Irrazábal, Ricardo Benaín, Ernesto León, Margot Romer y Carlos Zerpa.

Otra sección de la colección es el arte internacional, representado mayoritariamente en obras gráficas; entre ellas, la colección "El ojo del coleccionista", de 130 grabados de importantes artistas del siglo XX.

Algunas de sus exposiciones han dado lugar a la edición de libros, como *La historia de la fotografía en Colombia, Cien años de arte colombiano* y *Roberto Páramo*. Además de realizar catálogos o plegables de sus exposiciones más importantes, ha editado dos publicaciones periódicas: entre 1975 y 1979 publicó trimestralmente el *Boletín del Museo de Arte Moderno*, en el que se reseñó la actividad del museo y los progresos de su colección; desde 1987 edita la revista *Arte*, dedicada en buena parte a la divulgación de sus exposiciones. A partir de 1990 realiza el programa de televisión *Ojo al Arte*.

Museo de Arte de la Universidad Nacional

Historia

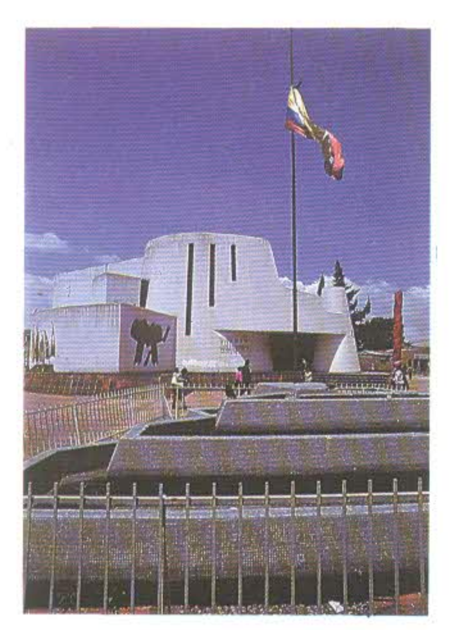
Constituido por el acuerdo del Consejo Superior Nº 68 del 26 de agosto de 1970, el Museo de Arte de la Universidad Nacional es una dependencia del Departamento de Divulgación Cultural de la Universidad. El mismo acuerdo de creación nombró como primer director del museo a Germán Rubiano Caballero, profesor e historiador de arte, y una junta directiva conformada por miembros de la comunidad universitaria. Inicialmente se llamó Museo de Arte Contemporáneo.

El museo funcionó provisionalmente en el edificio que había albergado al Museo de Arte Moderno de Bogotá. En 1973 se terminó de construir su sede definitiva dentro de la Ciudad Universitaria. El edificio fue concebido inicialmente para alojar el Museo de Arte Moderno de Bogotá por los arquitectos Elsa Mahecha y Alberto Estrada. Se ubicó en el sector cultural de la institución, cerca al Conservatorio, a la Biblioteca Central y a los edificios de la Facultad de Artes. Se llega a él por el acceso de la calle 45. Su planta física incluye dos salas de exposiciones: la principal es un espacio bastante amplio cuyo diseño está determinado por la importancia de la iluminación cenital que llena el recinto generosamente; y una sala alterna, más pequeña. Además, cuenta con un auditorio, depósitos, oficinas y un patio central que se utiliza para la muestra de esculturas.

Colecciones

El museo posee dos colecciones: la llamada "Colección Pizano", traída de Europa por el pintor Roberto Pizano en 1927, para la Escuela de Bellas Artes, de la cual era director; y una colección de arte moderno y contemporáneo, formada gracias a la labor constante de sus directores y a las donaciones de los artistas. La "Colección Pizano" está divida en dos secciones: una de reproducciones en yeso de escultura y una de grabados europeos de los siglos XVII a principios del XX. La de escultura, catalogada en 1983 por la historiadora Angela Mejía de López, consta de más de 160 reproducciones a partir de los originales de piezas hitos de la historia de la escultura en Occidente, desde el antiguo Egipto hasta Rodin. La de grabados está formada por dos grupos; el primero, de grabados tomados de las planchas originales, entre los que se cuentan alrededor de 60 láminas de Rembrandt; el otro, integrado por grabados realizados entre finales del siglo XIX y principios del XX, que reproducen obras famosas de la historia de la pintura.

El aspecto más importante de la colección de arte moderno y contemporáneo es la colección de dibujos en la que están representados los dibujantes colombianos más importantes de las dos últimas décadas, enriquecida por la donación de obra reciente de un gran número de aristas, entre los que se cuentan: Enrique Grau, Beatriz González, Santiago Cárdenas, Miguel Angel Rojas, Lorenzo Jaramillo, José Antonio Suárez, etc. También posee una pequeña colección de pintura, en la que figuran Beatriz González, Manuel Hernández, Fanny Sanín y Carlos Rojas, entre otros. Aparte de algunas esculturas, cerámicas y un gran número de grabados y afiches.



Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá. El Minuto de Dios.

Especialmente vital es su primera etapa, en los años setenta, cuando realizó exposiciones importantes de artistas colombianos, y promovió muestras de artistas jóvenes, dentro del interés del museo por abrirles un espacio.

En la década de los ochenta, el museo se ha consolidado como un espacio fundamental para el desarrollo y la divulgación de la plástica nacional, en sus vertientes tradicional o experimental. Cuenta con una programación constante de exposiciones de artistas colombianos y muestras internacionales.

Desde mediados de la década de los ochentas se expone en su sede el Salón Cano, evento anual organizado por el Departamento de Bellas artes de la Facultad de Artes de la Universidad. Paralelamente el museo realiza una labor didáctica a través de conferencias, cursos publicaciones, catálogos y programas como "El Placer del Museo", en el que se desarrolla una labor experimental sobre pedagogía artística infantil.

Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá El Minuto de Dios

Historia

Inaugurado el 25 de noviembre de 1966, el Museo de Arte Contemporáneo del Minuto de Dios ha contado con el apoyo del padre Rafael García Herreros y la corporación Provivienda de El Minuto de Dios. Ubicado en el noroccidente de la ciudad, desde 1970 se instaló en su sede actual, un edificio diseñado por Eduardo del Valle y Jairo López, construcción circular de tres pisos inspirada posiblemente en el Museo Guggenheim de Nueva York. En el exterior se encuentra un mural de Manuel Hernández en ladrillo recocido. Cuenta también con un amplio parque de esculturas en su zona frontal; allí se ubicaron las obras de Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Carlos Rojas y artistas jóvenes, como Germán Nadín Ospina.

Durante su primera etapa de funcionamiento contó con el apoyo y la asesoría del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana, y de su director José Gómez Sicre. Es de resaltar su función como órgano didáctico que ha buscado llevar las expresiones más sofisticadas de las artes plásticas a un sector de la población que habitualmente no tiene acceso a ellas.

Colecciones

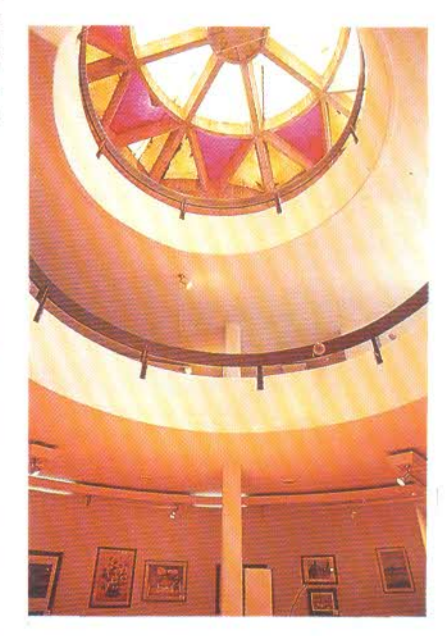
El Museo de Arte Contemporáneo posee una colección muy numerosa, de desigual calidad, de arte contemporáneo colombiano y latinoamericano, constituida en su totalidad por donaciones de los artistas. En ella hay obras de los maestros contemporáneos de la plástica nacional, como Fernando Botero, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Manuel Hernández, Santiago y Juan Cárdenas, Beatriz González, Luis Caballero; y obras de artistas de la "generación intermedia" y de las promociones más recientes del arte nacional.

Ha realizado una gran variedad de eventos plásticos, que se han caracterizado por la amplitud de sus convocatorias: el Salón de Agosto, el Salón de Artes del Fuego, el Salón de Arte Joven. Desde 1980 organiza periódicamente el Salón de Nuevas Expresiones, que da cabida a un gran número de tendencias y artistas.

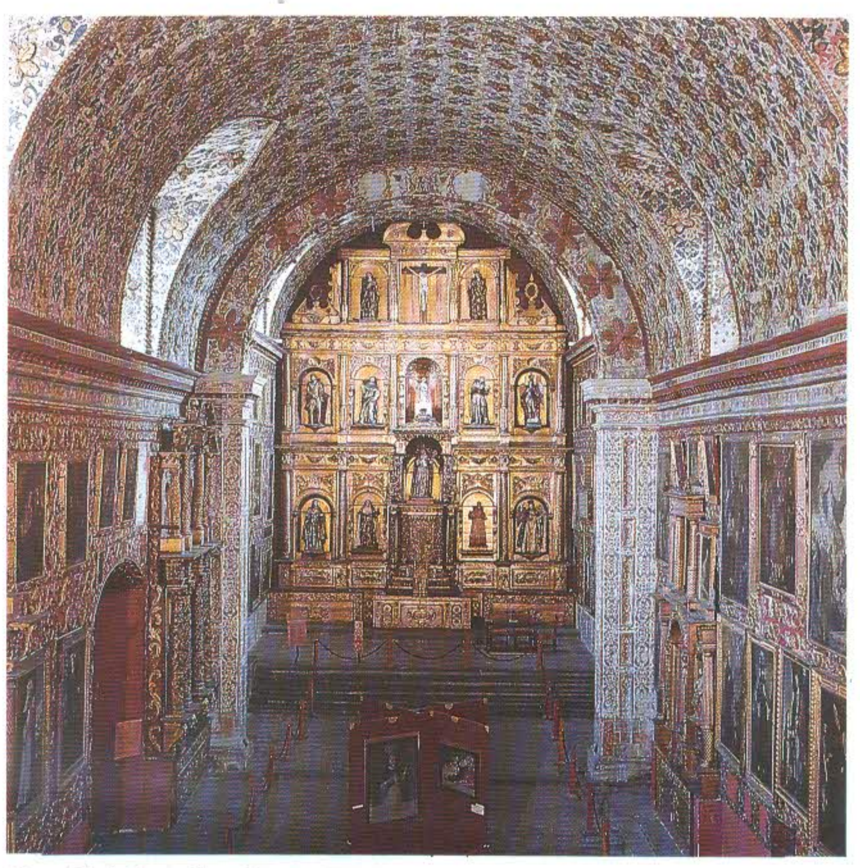
Museo Iglesia de Santa Clara

El Museo Iglesia de Santa Clara fue inaugurado el 17 de septiembre de 1969 en la antigua iglesia de Santa Clara, una construcción del arquitecto Matías de Santiago que data de 1629, levantada como templo adjunto al convento de las claristas descalzas. Su exterior colonial, de ladrillo y piedra, sobrio y austero, contrasta con el decorado interior exuberante, como siguiendo el principio medieval según el cual el templo debía reproducir la condición del auténtico cristiano, que lleva la riqueza en su alma y no fuera. El historiador Guillermo Hernández de Alba describió así su interior: «Oro y gules asaltan al ojo no acomodado aún al claroscuro. Diviértese la vista, abismada ya a los coros mudéjares, para admirar ensambladuras tan preciosas como las de las celosías, los canecillos superpuestos que soportan las tribunas, para convertirse de elemento arquitectónico en precioso motivo ornamental; ahora a la techumbre derroche estelar en tallas y policromías que imitan celajes. El arco toral impone enchapado de tallas y florones; no acierta el curioso con lo que especialmente desea admirar. Follajes serpenteados, guarniciones magníficas que aprisionan múltiples lienzos, retablos que parecen desprenderse del abrumador enchapado, avanzan su talla barroca convertida en ascua de oro. Fustes estriados, cornisamentos, capitales compuestos, grutescos policromados, celosías bruñidas de oro.. Derroche de riqueza ornamental donde se funden los conceptos orientales con la mística española».

La iglesia fue restaurada por el Centro Nacional de Restauración, dejando al descubierto una pintura mural del siglo XVII, cuyo aspecto más interesante son los motivos barrocos populares o mestizos, que representan elementos de la flora y la fauna americana. Alberga las tallas y pinturas que fueron llegando por diferentes donaciones al templo durante su vida monacal: el retablo del altar mayor, en madera tallada y dorada; en



Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá. Escalera y rotonda central.



Museo Iglesia Santa Clara, Bogotá.

su hornacina central aloja una bella imagen de Santa Clara en madera; pinturas, en su mayoría de artistas de la escuela colonial santafereña: Vásquez de Arce y Ceballos, Acero de la Cruz, Gaspar y Baltasar de Figueroa y Agustín García Zorro de Useche, colgadas según el gusto de la época, con un criterio de horror al vacío.

MUSEO QUINTA DE BOLÍVAR

Historia

Construida alrededor de 1800 por José Antonio Portocarrero, en un terreno a orillas del río San Francisco, en las faldas de los cerros de Monserrate y Guadalupe, la Quinta de Bolívar fue adquirida en 1820 por orden del vicepresidente general Santander, para el Libertador Simón Bolívar «Como una pequeña demostración de gratitud y reconocimiento en que se halla constituido este Departamento por tan inmensos beneficios de que lo ha colmado su Excelencia restituyéndole su libertad».

Es una casa típica de hacienda, de las que por esos años se construían en los terrenos de la Sabana de Bogotá. Bolívar la habitó desde 1821, allí alojó a Manuelita Sáenz y allí transcurrieron sus últimos años. En 1830 la cedió por escritura pública a su gran amigo José Ignacio París. Fue sucesivamente hospital militar, escuela para niñas, vivienda campestre y fábrica de bebidas fermentadas. En 1919 fue adquirida, en 24 000 pesos, por la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá. Elevada a la categoría de monumento nacional en 1975, es desde ese año una dependencia de la Dirección de Inmuebles Nacionales.

Colecciones

En sus 17 salas, la Quinta conserva recuerdos históricos del Libertador, de los próceres de la Independencia y del primer período republicano. Las espadas de Santander, José María Córdova; la espada, las espuelas y los estribos que Bolívar utilizó en la batalla de Boyacá, sus armas, sus vestidos, algunos de sus muebles e innumerables objetos de su vida cotidiana; el piano costurero de Manuelita Sáenz; el moviliario estilo Imperio y pinturas de Pedro José y José Miguel Figueroa, de José María Espinosa, Rafael Tavera y Francisco Antonio Cano.

El recorrido de la casa comprende el vestíbulo, presidido por una estatua ecuestre de Bolívar; el salón, donde se conserva el sudario del Libertador; la sala de recibo; el dormitorio, donde se encuentra el juego de alcoba de Bolívar: la cama, al consola, las sillas, la cómoda, el reloj, y un retrato de Manuelita Sáenz condecoradas con la "Orden de las Caballerezas del Sol"; el comedor, que además del mobiliario muestra floreros, lámparas y la vajilla de Bolívar; la sala José Ignacio París; la sala de juegos y la biblioteca. En un pabellón anexo a la casa se muestran numerosas reliquias militares, retratos de Antonio Nariño, Florencio O'Leary, Carlos Soublette y José María Córdova, por José María Espinosa. La visita continúa en el granero, la cocina, la alberca, las caballerizas, que alojan la biblioteca bolivariana, y la torre del mirador. Todas las construcciones están enmarcadas por un amplio jardín de árboles centenarios, atravesado por senderos empedrados; en ellos se encuentran dos fuentes del escultor italiano Pietro Tenerani, en mármol de Carrara; los bustos de Bolívar, de su amigo Alejandro Pétion y el de su médico Próspero Révérend; algunos cañones arrebatados por los patriotas a los españoles en las guerras de Independencia; los escudos en mármol de los países liberados por Bolívar; y el "Arbol Panamericano" o "Cedro de la Fraternidad", sembrado el 25 de noviembre de 1946, con tierra de 15 países traída por los delegados al IV Congreso Interamericano de Prensa. Todo el predio está rodeado por un grueso muro de tapia pisada.

CASA MUSEO DEL 20 DE JULIO

Historia

La Casa Museo 20 de Julio, conocida durante años como la "Casa del Florero", célebre por haber sido escenario de los hechos que desencadenaron la independencia, fue inaugurada oficialmente como monumento histórico el 20 de julio de 1960, en cumplimiento de la ley 95 de 1959, en la que el Congreso Nacional reglamenta la conmemoración del sesquicentenario del Grito de Independencia. La casa, que estuvo a punto de quemarse en los incendios del 9 de abril de 1948, fue rescatada de las llamas por el



Museo Quinta de Bolívar, Bogotá.




Casa Museo 20 de Julio, Bogotá.


Museo del Siglo XIX del Fondo Cultural Cafetero, Bogotá.

Cuerpo de Bomberos de Bogotá; se constituyó en museo por iniciativa del historiador Guillermo Hernández de Alba, quien la salvó de ser demolida y convertida en obelisco conmemorativo. El mismo dirigió los trabajos de restauración, encargados al arquitecto Hernando González Varona, realizados gracias a los fondos destinados para el museo por el entonces ministro de Obras Públicas, Virgilio Barco Vargas. Hernández de Alba dirigió una campaña pública desde el periódico *El Tiempo* para conseguir apoyo y la donación de objetos para el museo. Administrado inicialmente por la Academia de Historia, depende desde 1969 del Instituto Colombiano de Cultura.

La casa misma, ubicada en la esquina nororiental de la Plaza de Bolívar, es quizá la pieza más importante del museo. Guillermo Hernández de Alba dice: «Un ejemplar característico de las construcciones bogotanas de los siglos XVI y XVII de estilo árabe andaluz, como puede apreciarse en muros, cubiertas, camaderados, tirantas policromadas o labradas en punta de diamante del segundo piso; en las puertas y ventanas mudéjares, de tableros rectangulares o en losanges, en la galería corrida que se asoma al jardín y al balcón esquinero».

Colecciones

La colección del museo, que comprende reliquias y objetos históricos desde la Expedición Botánica hasta 1886, se inició con piezas procedentes del Museo Nacional, de la Quinta de Bolívar y el Museo de Arte Colonial. A estas se sumaron las donaciones de la Academia de Historia, de Eduardo Santos, monseñor Emilio de Brigard, Alberto Lleras y de los descendientes de los próceres o personajes del proceso emancipador.

Consta de diez salas en sus dos pisos, dispuestas según un guión temático elaborado por su fundador, que busca ser un "libro abierto" de historia patria. El recorrido comprende las salas: del Florero, del Acta de Independencia, del Periodismo, de la Junta Suprema, de los Próceres de la Independencia, de la Primera República, de Camilo Torres y Francisco José de Caldas, de Antonio Nariño, de las Heroínas, del Libertador, del General Santander, la Galería Iconográfica de los Signatarios del 20 de Julio y el Oratorio consagrado a Nuestra Señora de Chiquinquirá. Además, dos patios o jardines, uno hacia la carera séptima, en el que se destaca una fuente en piedra proveniente de la sede del Consejo de Guerra del Pacificador Pablo Morillo; y el otro, llamado "Jardín de Nariño", donde se observa un obelisco realizado para conmemorar el sesquicentenario de la muerte de Antonio Nariño, según el dibujo original del prócer.

Entre las reliquias históricas que conserva, además del famoso florero, se encuentran una gran variedad de documentos manuscritos, autógrafos o impresos, entre ellos las Constituciones de Colombia desde 1811; la partitura original del Himno Nacional; el Memorial de Agravios de Camilo Torres; planos antiguos de Bogotá; uniformes militares, espadas, armas, banderas y escudos de la República; el candado de la puerta del almacén de don José González Llorente; medallas conmemorativas, muebles, vajillas y porcelanas; retratos de próceres y personajes, como José Celestino Mutis, óleo de Salvador Rizo; Antonio Nariño, José María Córdova. Atanasio Girardot y Antonio Ricaurte, pintados por José María Espinosa; dibujos, grabados y miniaturas, algunos de ellos realizados también por José María Espinosa, y por los dibujantes del *Papel Periódico Ilustrado*, Ricardo Acevedo Bernal y Francisco Antonio Cano; así como un gran número de pinturas anónimas. Muestra también algunas pinturas y acuarelas costumbristas del siglo XIX.

MUSEO DEL SIGLO XIX

Historia

El Museo del Siglo XIX fue inaugurado el 14 de agosto de 1980. Dedicado al siglo XIX, se escogió para él una casa republicana cerca a la Plaza de Bolívar, claro ejemplo de la vida cotidiana del siglo pasado. La casa fue originalmente una construcción colonial de un piso; en 1880 su propietario, José María Valenzuela, la amplió y remodeló según el gusto republicano, algo afrancesado, de la época. En este siglo funcionó en ella el Ministerio de Guerra y más tarde el Colegio de María Inmaculada o Colegio de las Casas. Adquirida en 1977 por el Fondo Cultural Cafetero, se encargó de su restauración y adecuación para museo al arquitecto Germán Tellez.

Colecciones

Las salas del museo, dispuestas según el guión museográfico de su primera directora, Aída Martínez Carreño, buscan recrear la atmósfera y la decoración que reinaba en los salones de la época. Su colección reúne: mobiliario y objetos decorativos, en su mayoría traídos de Europa a finales del siglo pasado, telas, vestidos, piezas de tocador y una bella colección de abanicos; una rica colección de vidriería francesa de la Escuela de Nancy, algunas de su principal representantes Emille Gallé; un muñequero elaborado por Rosa María Pontón, que describe en 17 pequeños cuartos atiborrados de objetos en miniatura el ambiente cotidiano de la vida familiar. La colección de pinturas se muestra en varias salas, una dedicada al retrato, donde se

destaca el *Retrato de Blanca Tenorio*, pastel de Ricardo Acevedo Bernal; *Cecilia Arboleda de Holguín*, de Epifanio Garay; y pinturas de Ramón Torres Méndez, José Manuel Groot, José María Espinosa, Manuel Dositeo Carvajal, Andrés de Santa María y Fídolo Alfonso González. En la sala consagrada al paisaje se reúne una muestra bastante representativa de artistas colombianos, la gran mayoría nacidos en las últimas décadas del siglo pasado, que trabajaron hasta entrado el siglo XX; obras de Roberto Páramo, Ricardo Borrero Alvarez, Domingo Moreno Otero, Jesús María Zamora, Luis Núñez Borda y Ricardo Gómez Campuzano. En otro salón se muestra la colección de miniaturas, una de las variedades del retrato más característica del siglo XIX. En otras dos salas se muestra la colección de dibujo y grabado. Se destacan allí los dibujos religiosos del padre Santiago Páramo, las caricaturas de Alberto Urdaneta y Ricardo Rendón.

Posee un espacio dedicado a exposiciones temporales organizadas por el museo. Estas exposiciones han tratado diferentes temas; artes plasticas, artes decorativas, literatura o historia.

MUSEO DE ANTIOQUIA

Historia

El Museo de Antioquia fue creado en 1881 por iniciativa de Pedro Justo Berrío como un organismo dependiente de la administración departamental, alojado en el edificio de la Gobernación de Antioquia. Inicialmente se llamó Museo de Zea o Museo de Medellín Francisco Antonio Zea, en memoria del prócer antioqueño. Las primeras obras de su colección fueron las colecciones particulares de Manuel Uribe Angel y del coronel Martín Gómez, un conjunto ecléctico que incluía piezas de cerámica, numismática, pájaros de la región y retratos históricos.

El museo cerró sus puertas en la primera mitad de este siglo cuando se demolió la antigua construcción de la gobernación de Antioquia. Su colección se guardó hasta 1942, cuando la Asamblea Departamental entregó el museo a la Academia de Historia. Dos años mas tarde la Sociedad de Mejoras Públicas se hizo cargo de la institución, empezando así la historia reciente del museo. Se instaló al principio en dos sedes temporales: la primera, una casona solariega de la carrera Sucre y, más tarde, en otra casa más amplia aunque aún insuficiente. El 2 de mayo de 1954 se reinauguró el museo en su sede actual del centro de la ciudad, en la que fuera la antigua Casa de la Moneda que ha sufrido varias ampliaciones y remodelaciones para acomodar mejor su colección.

Colecciones

De la colección original quedan muy pocas piezas. Dado su poco interés artístico, el museo las trasladó a otras instituciones, centrando su interés en las artes plásticas. Reune obras de arte desde el período colonial hasta nuestros días, principalmente de arte nacional, aunque también cuenta con algunas obras de arte latinoamericano. Se concentra principalmente en el arte antioqueño de este siglo. En los últimos años, ha enfocado su interés en el arte moderno y contemporáneo. Las piezas han sido adquiridas por el museo o donadas por los artistas, sus familias y por un buen número de benefactores particulares y entidades públicas o privadas.

Su mayor atractivo lo constituye la colección de obras Fernando Botero, alojadas en la **Sala Pedrito Botero** y donadas por el artista al museo. La primera donación se hizo en 1976: 16 obras bidimensionales, pinturas seleccionadas por el pintor para la colección particular de su hijo Pedrito Botero. Tras la muerte del niño, el pintor decidió dedicar esta sala a su memoria. Son pinturas y dibujos realizados entre 1961 y 1976; entre otros los óleos *Monalisa, Nuestra Señora de Colombia, Ex Voto, La familia colombiana, Pedro*. A este primer conjunto se añadieron, en 1984, 15 esculturas escogidas por el artista entre lo mejor de su producción tridimensional. Para albergar estas obras se hizo necesario remodelar el museo y acondicionar una sala especial, adyacente a la sala Pedrito Botero, para su exposición permanente. Desde entonces se llama Museo de Antioquia.

También en la primera planta del museo se encuentra una sala de exposiciones temporales: la **Sala Rendón**. El **Salón Pedro Nel Gómez**; reúne alrededor de 20 obras, entre pinturas y acuarelas, donde se destacan los óleos *Autorretrato* y *Barequera áurea*.

El recorrido del segundo piso se inicia con la **Sala de pintores antioqueños**, donde se reúnen obras representativas de algunos artistas de la región. Las obras *El Fraile Dominicano, Naturaleza en silencio* y *Bachué*, de Carlos Correa; *Retrato de León y Otto de Greiff*, de Ignacio Gómez Jaramillo; algunos grabados de Anibal Gil y Augusto Rendón, y finaliza con Félix Angel.

El recorrido continúa en la **Sala Eladio Vélez**, donde se muestra la colección de obras del pintor donadas al museo por la firma Posada y Restrepo: 31 pinturas: paisajes, retratos y autorretratos, buenos exponentes de la técnica de Vélez; 16 acuarelas y alrededor de 50 dibujos en carboncillo. Luego, la **Sala Francisco Antonio Cano**, de quien el museo posee 43 obras, 28 pinturas, entre ellas los retratos de Rafael Núñez, Carlos Holguín y Rafael Uribe, así como los óleos *La Fuente* y *El Cristo del Perdón*, y un buen número de dibujos, técnica que el artista manejaba especialmente bien. Allí se encuentran cinco estudios de cabezas para *El Cristo del Perdón*.

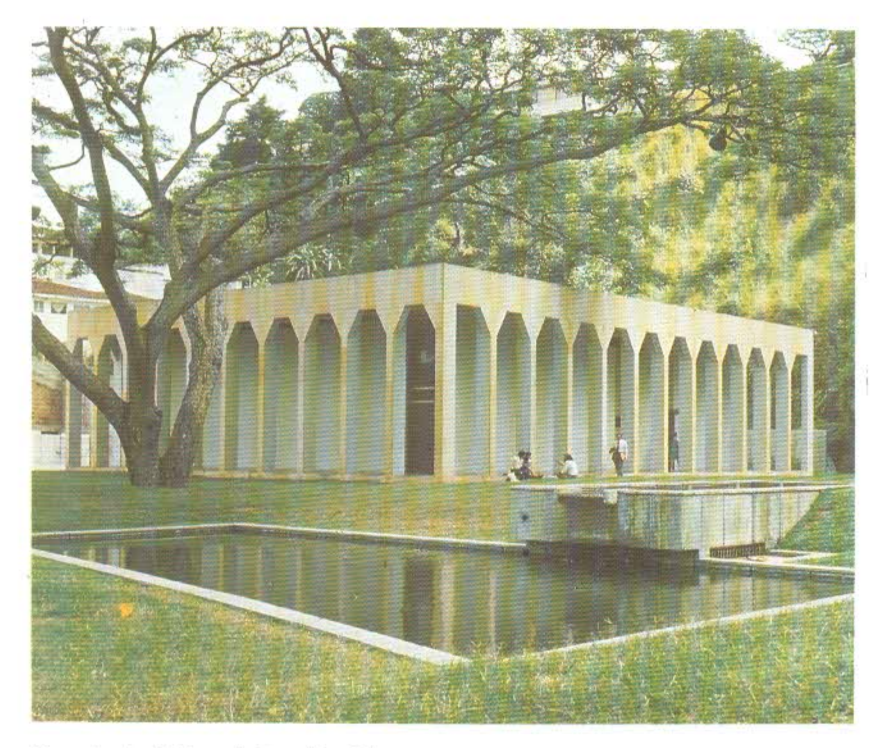
Paralelo a su dedicación al arte antioqueño, el museo se ha propuesto integrar a su colección obras de artistas colombianos a los que dedica un salón del segundo piso: Andrés de Santa María, Oscar Rodríguez Naranjo, Ricardo Gómez Campuzano, Luis Alberto Acuña, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Guillermo Wiedemann, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Judith Márquez, Lucy Tejada, Omar Rayo, David Manzur y Santiago Cárdenas, entre otros. Dentro de sus obras de arte internacional se destaca la témpera *El despertar del indio a la civilización*, del muralista mexicano Diego Rivera.

El museo también tiene una colección de escultura. Se destacan los relieves de Marco Tobón Mejía y las esculturas de José Horacio Betancur, Rodrigo Arenas Betancur, Edgar Negret y Alberto Arboleda.

Desde 1970 organiza anualmente el Salón de Arte Joven, en el que participan artistas jóvenes de la región. Durante los años setentas realizó el Salón de Cerámica, y editó una publicación de artes plásticas: *Claroscuro*.



Museo de Antioquia, Medellín. Sala de esculturas de Fernando Botero.



Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN

Historia

Creado como una corporación sin ánimo de lucro en 1978, el Museo de Arte Moderno de Medellín fue inaugurado el 22 de abril de 1980. Sus fundadores: Tulio Rabinovich, Jorge Velásquez, Alberto Sierra, Leonel Estrada, Darío Abad, Horacio Arango, Federico Moreno, Pilar de Echavarría y Marta de Moreno, buscaron difundir a través de él el arte moderno, canalizando el interés despertado por las Bienales Coltejer (1968, 1970, 1972, 1981). Funciona en una sede provisional, un edificio de apartamentos ubicado en una zona residencial de la ciudad, remodelado para adaptarse a las funciones del museo.

El museo posee una colección de arte moderno y contemporáneo, dentro de la que se destacan una muestra muy completa de la producción de Débora Arango, obras de artistas antioqueños y colombianos y algo de arte latinoamericano.

Realizan exposiciones y desde 1981 organiza un acontecimiento anual, el Salón Arturo y Rebeca Rabinovich, inicialmente sólo para los estudiantes de las escuelas de bellas artes del país, pero a partir de 1985, amplió la convocatoria a artistas menores de 30 años.

MUSEO DE ARTE MODERNO LA TERTULIA, CALI

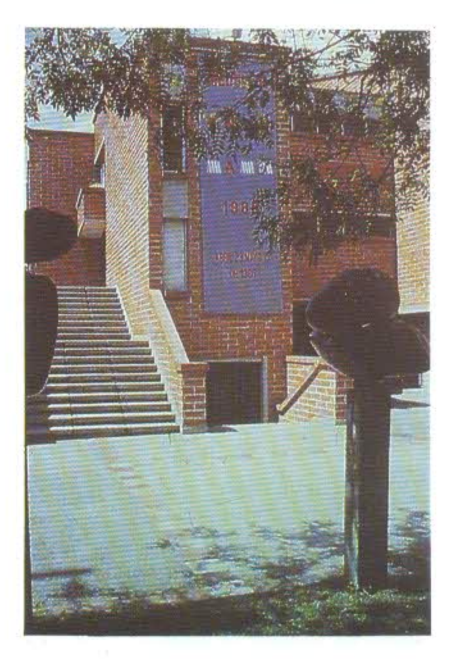
Historia

El Museo de Arte Moderno La Tertulia surgió de la reunión de un grupo de artistas e intelectuales de Cali, que durante la década de los cincuenta se interesaron por las artes plásticas. Estas "tertulias" se realizaban inicialmente en la casa de Maritza Uribe de Urdinola. El 9 de marzo de 1956 se fundó oficialmente el museo, con el nombre de Corporación La Tertulia para la Enseñanza Popular, Museos y Extensión Cultural, y sede en una casa de la ciudad vieja.

En esta primera etapa la Corporación tuvo una función eminentemente didáctica. Organizó, además de exposiciones y talleres de artes plásticas, discusiones literarias, conciertos, conferencias, presentaciones teatrales y de danzas folklóricas, clases para niños y un cine club. Sus fundadores fueron reconocidos personajes de la cultura nacional, como Eduardo Gamba, Santiago Salazar Santos y Alfonso Bonilla Aragón.

En 1968 se inauguró la sede del museo en una amplia zona verde de Cali, sobre la Avenida Colombia, frente al río Cali. Este primer edificio comprendía dos salas de exposiciones, una para la colección del museo, otra para exposiciones temporales y un teatro al aire libre. Esta construcción, diseño de los arquitectos Manuel Lago Franco, Edmond Cobo y Gino Faccio, ha sido ampliada hasta hoy según el presupuesto y las necesidades de expansión del museo. En 1971 se inauguró una sala subterranea para exposiciones temporales, y en 1975 se inauguró la sede de la cinemateca, donde también se organizan cursos, conferencias y conciertos. En 1982 se terminó el bloque correspondiente al Taller-Escuela de Artes Gráficas, donde se encuentran los talleres de grabado en metal, litografía, xilografía y serigrafía, el cuarto oscuro, una sala alterna y la galería El Taller.

Desde su fundación el museo ha tenido una programación constante de cursos y conferencias que cuentan con una gran acogida. También organiza talleres artísticos para niños en los que se enseña literatura, música, teatro y artes plásticas. En los últimos 35 años ha sostenido un plan de actividades y acontecimientos plásticos que involucran no sólo la plástica nacional, sino también el arte latinoamericano e internacional. El interés de la institución por el dibujo y las artes gráficas se ha reflejado en la organización del Salón de la Americas de dibujo y Grabado, la Exposición Panamericana de Artes Gráficas (1970) y la Bienal Americana de Artes Graficas, de la que realizó cinco versiones (1971, 1973, 1976, 1981, 1986), quizás



Museo de Arte Moderno, Medellín.




Museo de Arte Moderno, Cartagena.


Museo Omar Rayo, Roldanillo, Valle.

el acontecimiento más importante organizado por el museo.

En los años setentas creó un concurso para artistas colombianos, el Salón de Arte Joven. Su primera versión se realizó en 1972 y la segunda en 1977. Se convocó nuevamente en 1985, en homenaje a Marta Traba; en 1989 se llamó II Salón de Arte Joven Marta Traba, consagrado a la fotografía y el video. Además, el museo ha tomado como tarea propia el destacar la producción plástica de los artistas vallecaucanos.

Colecciones

El museo posee una colección importante de arte colombiano y latinoamericano, selección coherente de obras, conseguida en buena parte a base de adquisiciones o donaciones solicitadas a los artistas. Tiene un carácter testimonial que resulta del hecho de ser la memoria de las actividades y exposiciones de la institución. Su vocación hacia las artes gráficas se refleja en de que posee un grupo numeroso de dibujos, grabados y fotografías de artistas colombianos y extranjeros.

La colección de arte colombiano se concentra, mayoritariamente, en las manifestaciones modernas, entendidas como las realizadas a partir de la década del treinta y cuarenta. Están representados en ella los artistas de la generación de los Bachués: Rómulo Rozo, Pedro Nel Gómez, Carlos Correa, Efraim Martínez, Ignacio Gómez Jaramillo, Ricardo Gómez Campuzano y Gonzalo Ariza; los "maestros" contemporáneos: Fernando Botero, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, Guillermo Wiedemann, Juan Antonio Roda, Olga y Jim Amaral; otros artistas de su generación: Alberto Arboleda, Hernando Tejada, Lucy Tejada; artistas de las generaciones siguientes: los abstractos Manuel Hernández, Carlos Rojas y Omar Rayo; los pintores y escultores Beatriz González, Alvaro Barrios, Santiago Cárdenas, Luis Caballero, Feliza Bursztyn, Bernardo Salcedo, Beatriz Daza, María Teresa Negreiros y Pedro Alcántara; artistas reconocidos en la década del setenta: dibujantes como Leonel Góngora, Ever Astudillo y Oscar Muñoz; los pintores Darío Morales, Gregorio Cuartas, Antonio Barrera, María Cristina Cortés, María de la Pa Jaramillo, Alicia Viteri, Gustavo Zalamea y Rafael Echeverri; los conceptualistas Antonio Caro, Juan Camilo Uribe, Alicia Barney y Rosemberg Sandoval; y los escultores John Castles, Hugo Zapata, Lidia Azout, Consuelo Gómez. Del arte más reciente figuran artistas de los ochenta: figurativos como Miguel Angel Rojas, Víctor Laignelet, Diego Mazuera, Bibiana Vélez, Ana María Rueda y Luis Fernando Peláez; representantes de la nueva pintura abstracta informalista: Santiago Uribe Holguín, Luis Fernando Roldán y Danilo Dueñas; y el escultor Pablo van Wong.

La sección de arte latinoamericano la conforman obras de los mexicanos José Guadalupe Posada, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Rufino Tamayo, José Luis Cuevas, Francisco Toledo; del guatemalteco Rodolfo Abularach; de los cubanos, Wifredo Lam, Rene Portocarrero, Emilio Sánchez, Antonio Eligio Fernández (Tonel), Flavio Garciandia; de los venezolanos Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Díez, Jacobo Borges, Rolando Peña, Carlos Zerpa; Tabo Toral, de Panamá; del peruano Fernando de Szyszlo; de Oscar Pantoja, de Bolivia; de los brasileros Arcangelo Ianelli y Daniel Senise; de los argentinos Antonio Seguí, Sergio Camporeale, Delia Cugat, Marta Minujín, Rogelio Polesello, Liliana Porter; los chilenos Roberto Sebastián Matta, José Balmes, Gracia Barrios, Eugenio Dittborn; y de los uruguayos Luis Camnitzer y José Gamarra.

Posee una colección muy escogida de gráfica americana, que incluye obras de Alexander Calder, Man Ray, Louise Nevelson, Sam Francis, Robert Motherwell, Ellsworth Kelly, Robert Rauschemberg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Chuck Close, Robert Indiana, Peter Milton, Joseph Kosuth y Jim Dine.

El museo ha editado dos catálogos conmemorativos de los 30 y los 35 años de su fundación. Para cada uno se realizó una selección de cien obras.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE CARTAGENA

El Museo de Arte Moderno de Cartagena fue fundado en noviembre de 1959 por José Gómez Sicre, director del Departamento de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos, con una pequeña y selecta colección de arte latinoamericano, constituida por las obras premiadas en el I Salón de Arte Contemporáneo organizado por él en el Palacio de la Inquisición de Cartagena.

El museo, llamado inicialmente Museo Latinoamericano de Arte Moderno, se instaló en una casona antigua en la Plaza de Santo Domingo, bajo la dirección de Hernando Lemaitre Román. Unos años más tarde, Lemaitre se vio obligado a abandonar esta sede y, trasladó las obras al Club de Pesca, del que era presidente; también repartió algunas en distintas casas, mientras conseguía un lugar donde volver a reunirlas. A la muerte de Hernando Lemaitre, Miguel Guerrero se hizo cargo de la colección, la reunió y la colgó en el Palacio de la Inquisición. Más tarde, cuando la Academia de Historia necesitó las salas en las que se encontraban las pinturas, éstas fueron apiladas en un sótano de la casa.



Museo de Arte Moderno, Bucaramanga.

En 1971 el pintor Enrique Grau decidió revivir el museo, inició la restauración de las obras, algunas de ellas seriamente deterioradas, y consiguió una sede; al proyecto se unió Alejandro Obregón. El museo funcionó durante algunos años en la Alcaldía de Cartagena, mientras se adecuaba un edificio en el centro histórico de la ciudad, donde funcionó la primera aduana portuaria de Cartagena durante la Colonia: una construcción en ladrillo y piedra del siglo XVII y las bodegas anexas construidas a finales del siglo XIX, que el gobierno municipal cedió en comodato al museo. La adecuación de la construcción estuvo a cargo de los arquitectos Gastón Lemaitre y Manuel Delgado.

El museo se reinauguró en su sede definitiva el 2 de noviembre de 1979, con la exposición Arte Contemporáneo de la Costa. Desde su reinauguración, se ha dedicado a promover el arte contemporáneo nacional, haciendo énfasis en las manifestaciones de artistas de la costa atlántica. Cuenta con tres salas de exposiciones, dos ubicadas en el primer piso y una en el segundo, donde con frecuencia se cuelgan las obras de la colección permanente. En el segundo piso se encuentra también la **sala Enrique Grau**, dedicada a la exposición de las obras de los diferentes períodos creativos del artista, que forman parte de la colección del museo. Para los próximos años se tiene programada una ampliación de las instalaciones.

Museo Rayo, Roldanillo (Valle)

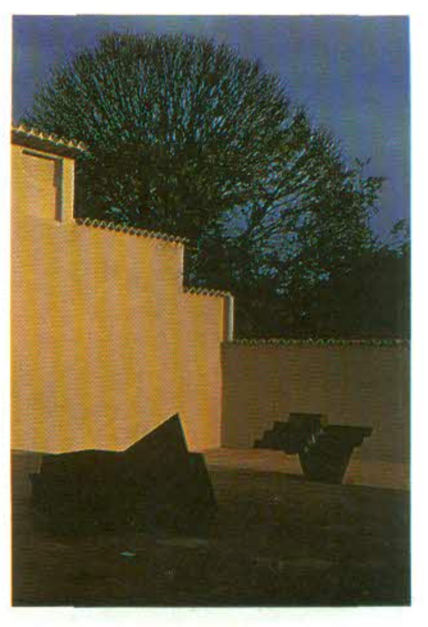
Creado por iniciativa del pintor Omar Rayo en su ciudad natal, Roldanillo, en el noroccidente del Valle del Cauca, el Museo se ha constituido en patrimonio y orgullo de los habitantes de la región. Su diseño fue donado por el arquitecto mexicano Leopoldo Goout. Consta de ocho módulos octagonales, anchos en su base y sensiblemente angostos en su vértice, con una fuente de iluminación natural central, que da como resultado espaciosas salas muy bien iluminadas, con muros inclinados que refuerzan la sensación envolvente del espacio. Los módulos fueron ideados como "térmicos" para reducir los efectos del clima cálido sobre las obras. Fue necesario hacer una doble pared, que permite la circulación del aire y la refrigeración natural de las salas. Cuatro módulos están dedicados a salas de exposiciones, uno de ellos aloja exposiciones circulantes; en los otros cuatro funcionan la administración y dirección, la biblioteca, el auditorio y el taller de artes gráficas.

Dedicado casi exclusivamente a la difusión de obras cuyo soporte sea el papel, cuenta con una programación constante de exposiciones individuales o colectivas de dibujo, gráfica o fotografía. Realiza muestras cronológicas o temáticas de la obra de Omar Rayo. Con frecuencia alberga exposiciones de arte latinoamericano o internacional. Su programación habitual incluye eventos literarios. En los últimos años realiza un encuentro periódico de poetisas colombianas. Interesado en la conciliación de las artes plásticas y la literatura, el museo ha realizado una colección de libros: Ediciones Embalaje, con obras de escritores colombianos y latinoamericanos.

La colección del museo se inició con la colección particular de Omar Rayo: pinturas, dibujos y obra gráfica de artistas colombianos y extranjeros, con énfasis en obras gráficas de artistas latinoamericanos. Esta colección se ha enriquecido a través del funcionamiento del museo, con la donación de obras de los artistas invitados.

Museo de Arte Moderno de Bucaramanga

Creado en 1985 como una fundación sin ánimo de lucro, la historia del Museo de Arte Moderno de Bucaramanga se inicia hace dos décadas con dos intentos fallidos de creación: el primero, en 1973, por el arquitecto Gonzalo Romero Mantilla y la Sociedad de amigos de Bucaramanga; y el segundo, en 1978, cuando un grupo de artistas creó una fundación llamada Pro Arte Actual. Sin embargo, la creación del museo no fue posible sino hasta 1985, cuando la pintora Sonia Gutiérrez convenció al ingeniero Gabriel Hernández y a un grupo de



Museo de Arte Moderno de Bucaramanga. Patio de esculturas.





Museo de Arte Moderno Eduardo Ramírez Villamizar, Pamplona.



Museo Negret, Popayán.



Museo Arqueológico, Casa del marqués de San Jorge
del Fonfo de Promoción de la Cultura del Banco Popular, Bogotá.



Museo del Chicó, Bogotá.



Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo,
Quinta de San Pedro Alejandrino, Santa Marta.



Museo Guillermo Valencia, Popayán.

artistas de la necesidad imperativa de tener un museo de arte moderno en la región. Se constituyó entonces la Fundación Proartes, que oficializó el proyecto. Se empezó a reunir la colección y en 1987, con el apoyo de la Asamblea Departamental y de la Contraloría General de la República, se iniciaron los trabajos de adecuación de su sede actual, una casa republicana, con posibilidad de ampliación en los terrenos aledaños. En la obra intervinieron los ingenieros Luis Alvaro Mejía y Héctor Hernando Díaz y el arquitecto Pedro Gómez Navas.

El museo inauguró su primera etapa en febrero de 1989; tres salas de exposiciones y un patio de esculturas, con la exposición Ramírez Villamizar, Escultor. Lucila González Aranda, su directora, lo define como: «Un museo de provincia, pero no provinciano». Orienta su actividad hacia la difusión del arte contemporáneo realizado por artistas santandereanos, su proyección al resto del pais y la divulgación del arte nacional e internacional en Santander. En sus salas muestra exposiciones itinerantes organizadas por el Banco de la República, y las realizadas con curaduría del museo.

Posee una colección de arte contemporáneo en la que figuran un buen número de artistas santandereanos: Luis Alberto Acuña, Eduardo Ramírez Villamizar, Beatriz González, Beatriz Daza, Saturnino Ramírez, Augusto Ardila, Antonio Grass, Sonia Gutiérrez, David Consuegra y Luis Paz; además de nombres de artistas colombianos reconocidos, como Leopoldo Richter, Manuel Hernández, Santiago Cárdenas, Feliza Bursztyn, María de la Paz Jaramillo y Luis Caballero.

MUSEO DE ARTE MODERNO RAMÍREZ VILLAMIZAR, PAMPLONA

Creado por iniciativa del escultor Eduardo Ramírez Villamizar en su ciudad natal, el proyecto del Museo de Arte Moderno Ramírez Villamizar fue posible gracias al Gobierno departamental, que compró la casa-sede y la dio en comodato al museo por cien años; al presidente Virgilio Barco, que ordenó su restauración y a la Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano del Banco de la República. Fue inaugurado en agosto de 1990.

Su sede es una histórica casona colonial construida poco después de la fundación de la ciudad en 1549. Escenario de grandes fiestas durante la Colonia, en el período de la Independencia alojó en seis ocasiones al Libertador Simón Bolívar. Su arquitectura está inspirada en la Casa de Don Juan de Vargas en Tunja. Es una construcción de líneas muy puras, de dos pisos, con patio o solar, a la que se entra a través de un hermoso portal de piedra. El primer piso lo atraviesa un corredor largo, abierto por arcos de piedra al jardín. Ubicada en la esquina noroccidental de la plaza mayor, se la conoce como la Casa de las Marías, llamada así por los nombres de sus propietarias, que la habitaron en las primeras décadas de este siglo, María Mendoza y María Engracia Pérez. Con el paso del tiempo, la casa fue subdividida. Algunos de sus espacios se destinaron a locales comerciales. La restauración, a cargo de los arquitectos Carlos Lozano y Humberto Guerrero, devolvió a la edificación su antiguo esplendor. Rodolfo Vallín revivió las pinturas murales y Oscar Posada realizó el diseño museográfico.

Cuenta con una colección de 40 obras de Eduardo Ramírez Villamizar que dan una visión retrospectiva de su obra. En breve se sumarán a esta colección obras de los maestros colombianos de su generación: Enrique Grau, Alejandro Obregón, Edgar Negret, Guillermo Wiedemann, Juan Antonio Roda, Fernando Botero, y de artistas de las siguientes promociones, como Manuel Hernández, Carlos Rojas, Beatriz González, Beatriz Daza, María de la Paz Jaramillo.

MUSEO CASA NEGRET Y MUSEO DE ARTE MODERNO, POPAYÁN

El Museo Casa Negret funciona en la residencia natal del escultor payanés Edgar Negret, una construcción colonial del centro de la ciudad; la casa, que perteneció a la familia durante varias generaciones fue readquirida por él y restaurada bajo su dirección por los arquitectos Dionisio y Luis Velasco. Se inauguró en marzo de 1985 con una muestra de sus obras. Su colección la constituyen alrededor de cien esculturas de Negret, documentos familiares, fotografías, objetos y mobiliario, que recrean la atmósfera original de la casa.

El Museo de Arte Moderno de Popayán ocupa la casa aledaña y está comunicado por el jardín con la Casa Museo Negret. La casa, esquinera, fue remodelada y adecuada inspirándose en los conceptos del arquitecto catalán Sert para la Fundación Miró de Barcelona. El diseño estuvo a cargo de Francisco de Valdivieso. El espacio de exposiciones es abierto y rodea un patio central. La colección está constituida por sesenta obras de arte contemporáneo nacional e internacional, aproximadamente, con un especial interés en el arte abstracto, y son donación de la colección personal de Negret. Realiza exposiciones temporales de arte colombiano y reúne un centro de documentación sobre artes plásticas, además de la realización de conciertos y conferencias.

Bibliografía

ASOCIACIÓN COLOMBIANA DE MUSEOS, INSTITUTOS Y CASAS DE CULTURA (ACOM). *Museos de Colombia*. Bogotá, ACOM, 1986.

DUSSÁN DE REICHEL, ALICIA. *Guía de los Museos de Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1973.

GIRALDO JARAMILLO, GABRIEL. *Pinacotecas bogotanas*. Bogotá, Editorial Santa Fe, 1956.

MEJÍA DE LÓPEZ, ANGELA. *La escultura en la Colección Pizano*. Bogotá, Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, 1984.

Museo del Oro. Bogotá, Banco de la República, 1992.

PAREDES PARDO, JOAQUÍN. *Museos de Bogotá*. Bogotá, Ediciones Cima, 1971.

PULECIO MARIÑO, ENRIQUE. *Museos de Bogotá*. Bogotá, Villegas Editores, 1989.

RUBIANO CABALLERO, GERMÁN. "Museos, salones, bienales y escuelas". En: *Historia del arte colombiano*. Barcelona, Salvat, 1983, pp. 1421-1440.

SERRANO, EDUARDO. *El Museo de Arte Moderno de Bogotá. Recuento de un esfuerzo conjunto*. Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1979.

